

**SAMUEL BECKETT**

# **PROUST**

*Traduit de l'anglais  
et présenté par Edith Fournier*



***LES ÉDITIONS DE MINUIT***

SAMUEL BECKETT

PROUST

*Traduit de l'anglais et présenté  
par Edith Fournier*



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 1990 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour l'édition papier

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique

[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

ISBN 9782707325761

## PRÉFACE

*Paris, juin 1930, Samuel Beckett a vingt-quatre ans. Il finit sa seconde année universitaire comme lecteur d'anglais à l'Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm.*

*Trois ans plus tôt, il avait terminé ses études supérieures à l'université de Trinity College à Dublin, où il avait obtenu, avec la distinction d'une médaille d'or, son diplôme de Bachelor of Arts, correspondant à notre licence ès lettres, dans la section des langues romanes : français, italien et espagnol. Depuis 1925 il étudiait en outre la langue et la littérature allemandes. Thomas Rudmose Brown, son professeur de français, envisageait pour lui une carrière de professeur à la faculté des lettres de Trinity. Il l'avait incité à faire des séjours en France et en Italie pendant les vacances d'été de 1926 et 1927 ; ce fut Tours, puis Florence.*

*Il existait alors un programme d'échange de lecteurs entre l'Ecole normale supérieure et Trinity College. Fin 1927, Thomas Rudmose Brown avait obtenu pour Samuel Beckett un poste de lecteur d'anglais pour les années universitaires 1928-1930. Encouragé par son professeur, Samuel Beckett envisageait de profiter de ces deux années à Paris pour rédiger une thèse, de préférence sur un poète, sur Verhaeren peut-être, ou sur Pierre Jean Jouve alors à la frontière entre le symbolisme et le spiritualisme ; il était en effet souhaitable que Samuel Beckett, à son retour à Dublin, pût produire le résultat d'un travail universitaire. En attendant de gagner son poste à Paris, Samuel Beckett enseignait le français au Campbell College de Belfast pendant l'année scolaire 1927-1928. Cette première expérience de l'enseignement ne lui plaît guère, et c'est avec soulagement qu'il prend ses fonctions de lecteur à l'Ecole normale en octobre 1928.*

*Le jeune homme de vingt-deux ans qui s'installe rue d'Ulm possède déjà un bagage culturel considérable. Réserve, souvent taciturne, il lui arrive cependant de participer à d'interminables discussions. Ses condisciples – parmi lesquels on compte Jean-Paul Sartre et Raymond Aron – sont conscients de l'étendue de son savoir comme de son intelligence. Ils côtoient un esprit hors normes, hors conventions. Samuel Beckett ne se laisse séduire par aucune école, aucun mouvement. Curieux de tout, il observe, écoute, parle et partage mais il reste à l'écart de tout cénacle.*

*Il rencontre à l'Ecole un autre lecteur irlandais, de dix ans son aîné, Thomas McGreevy, diplômé de Trinity College, qui réside dans la capitale depuis 1926 et connaît fort bien le milieu des Irlandais de Paris. C'est par son intermédiaire que Samuel Beckett rencontre James Joyce, qui tout de suite apprécie son intelligence, devine son talent.*

*En cet automne 1928, Samuel Beckett n'a encore rien publié. James Joyce lui en donne l'occasion. On projette en effet la publication d'un ouvrage collectif sur l'œuvre en cours, Work in Progress, dont James Joyce a commencé la rédaction en 1922. (Complétée, remaniée, cette œuvre ne sera publiée dans son intégralité qu'en 1939 sous le titre Finnegans Wake.) Connaissant le goût de Samuel Beckett pour la littérature italienne et pour Dante en particulier, James Joyce lui propose d'étudier l'influence de Dante, de Bruno et de Vico sur Work in Progress. L'essai de Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », paraîtra en 1929, à la fois dans l'ouvrage collectif Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress (Paris, Shakespeare and Company) et dans la revue Transition (n° 16-17, juin 1929) qu'Eugene Jolas publiait en langue anglaise à Paris.*

*Samuel Beckett consacre la moitié de son étude de quinze pages à l'œuvre de Vico, Scienza Nuova, s'intéressant en particulier à sa conception du langage et de la poésie ; et Bruno est à peine évoqué. La deuxième moitié est consacrée à une comparaison entre Dante et Joyce, qu'il appelle le « biologiste des mots ». (« Dante... Bruno. Vico.. Joyce » sera réédité dans Disjecta, chez John Calder, à Londres, en 1983.)*

*Dans ce même numéro 16-17 de Transition, Eugene Jolas publie une courte nouvelle de Samuel Beckett, intitulée « Assumption ». C'est sa première publication d'une œuvre de fiction. Elle sera suivie par une petite satire, « Che Sciagura », publiée sous le pseudonyme obscur de « D.E.S.C. » dans le Trinity College Dublin Weekly du 14 novembre 1929.*

*Une autre revue de langue anglaise publiée à Paris par Putnam et Titus, This Quarter, demande à Samuel Beckett de traduire quelques poèmes italiens. C'est ainsi que paraissent dans le numéro d'avril-mai-juin 1930 ses traductions de trois poèmes de Montale, Franchi et Comisso. A la même époque, il traduit des poèmes de Crevel et d'Eluard, ainsi que des textes en prose et des poèmes d'André Breton, qui paraîtront dans cette même revue en 1932. Ce ne sont d'ailleurs pas là ses premières traductions du*

français : quelque temps auparavant il avait entrepris la traduction du « Bateau ivre » de Rimbaud (achevée en 1932, elle ne devait finalement être publiée qu'en 1976). Toujours au début de 1930, il entreprend un essai de traduction d'un passage de *Work in Progress*, « Anna Livia Plurabelle ». Puis c'est de nouveau dans la revue *Transition* (n° 19-20, mai-juin 1930) que paraît un de ses poèmes, « For future reference ».

Au début de juin, Samuel Beckett apprend, le jour même de la date limite fixée pour le dépôt des textes, qu'un concours pour le meilleur poème de moins de cent vers ayant pour sujet le temps a été proposé par Richard Aldington et Nancy Cunard, qui dirigent les éditions Hours Press à Paris. En quelques heures il écrit « Whoroscope », poème de quatre-vingt-dix-huit vers sur la vie de Descartes telle que la décrit Adrien Baillet en 1691. Il achève ce poème en pleine nuit, va le glisser dans la boîte à lettres de Nancy Cunard avant l'aube, et remporte le concours. « Whoroscope » sera publié en septembre 1930 sous la forme d'une plaquette ; c'est la première publication séparée d'une œuvre de Samuel Beckett.

Nancy Cunard et Richard Aldington, ayant appris qu'à Londres les éditions Chatto & Windus envisagent de publier une monographie sur Marcel Proust dans leur collection « Dolphin Books », proposent cette commande à Samuel Beckett, qui accepte.

L'année universitaire s'achève. Il va falloir quitter la turne de la rue d'Ulm, regagner l'Irlande, Dublin, la famille, songer à ce poste d'enseignant qui l'attend à Trinity College. Mais Thomas Rudmose Brown, le projet de thèse, tout cela a été oublié dans le tourbillon d'une vie intellectuelle intense, à mille lieues de toute préoccupation universitaire. La littérature avait amené Samuel Beckett au quartier Latin ; la philosophie, déjà abordée à Dublin, était devenue ici une compagne familière. Il a relu Descartes, il a approfondi sa connaissance d'Arnold Geulincx, de Leibniz, qu'il lit en latin, de Wittgenstein, de Schopenhauer, de Jung, de Nietzsche. Il s'est familiarisé avec Thalès, Hipparque, Aristote et Pythagore. Les présocratiques l'ont conduit à cette frontière où la métaphysique côtoie la physique, où la logique et les mathématiques ont des accents de poésie. Il a découvert les œuvres de Fritz Mauthner, dont il a lu et annoté en allemand les minutieuses analyses du langage. Mais déjà dans *Transition* il se présente comme « poète et essayiste irlandais » ; poète d'abord. Plusieurs poèmes parmi

ceux qui paraîtront plus tard sous le titre *Echo's Bones* (Paris, 1935) ont été écrits au cours de ces deux années écoulées.

*Ecrire un ouvrage sur Marcel Proust, c'est enfin l'occasion de faire de son attrait pour la littérature, de son goût pour la philosophie, de son amour de la poésie, une œuvre d'écrivain.*

*Dans « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », il y avait encore trace du jeune étudiant fougueux, maîtrisant mal les débordements de son érudition, embarrassé peut-être par les liens d'amitié qui le lient à James Joyce : tous deux considèrent que « la forme est le contenu, le contenu est la forme », mais, si James Joyce est un sybarite du langage, Samuel Beckett serait plutôt, à cet égard, un ascète.*

*Dans Proust, pour la première fois, c'est un écrivain accompli qui s'exprime. Samuel Beckett ne fait pas là œuvre de critique littéraire. Il épelle volontiers ce mot : « crrritique », et dira un jour des critiques qu'ils pratiquent « des hystérectomies à la truelle ». Il ne se livre pas non plus à une analyse académique en bonne et due forme. A son retour en Irlande à l'automne 1930, dans une conférence satirique et canularique (nostalgie d'Ulm oblige), il dira à propos d'un écrivain de son invention : « Rien que l'idée d'une apologie, de la réduction de sa substance en hoquets universitaires – ce qu'il appelle reductio ad obscenum – lui crispe et enchevêtre les nerfs. Ce n'est pas ainsi qu'il veut être compris. Ce n'est pas ainsi qu'il comprend la compréhension. »*

*Proust est un acte de compréhension où se révèlent à la fois l'œuvre comprise et celui qui la comprend. A cette compréhension participe l'entendement tout entier, intellect, sensibilité, intuition et humour. L'humour intervient en particulier dans le style ; s'étant embarqué sur l'océan de la Recherche, Samuel Beckett laisse la houle bercer sa phrase au même rythme que celle de Marcel Proust : à la fois un clin d'œil et une manière de mieux comprendre celui dont il parle. Compréhension encore dans le choix que fait Samuel Beckett de traduire lui-même les citations de Proust bien qu'une traduction anglaise de Scott Moncrieff existe depuis 1922. Samuel Beckett se révèle déjà ici ce passeur de mots hors pair qu'on reconnaîtra unanimement plus tard.*

*On s'étonnera que Samuel Beckett, devenu l'auteur bicéphale que l'on sait, traducteur, re-créditeur de ses propres œuvres dans l'une ou l'autre langue, n'ait pas traduit lui-même Proust en français. On a souvent dit qu'il reniait cette œuvre de*

jeunesse. En réalité, ce détachement à l'égard de son travail est constant chez lui. A peine l'ont-elles quitté que ses œuvres lui deviennent embarrassantes : pages tournées, traces dans le vent des sables. Proust n'est donc pas le vilain canard de sa couvée. Tous les oisillons de Samuel Beckett se transforment vite à ses yeux en volatiles disgracieux, et combien n'a-t-il pas fallu d'efforts de persuasion à certains pour le ramener vers telle œuvre ancienne non publiée ou non encore traduite, telle autre œuvre qu'on lui demandait de mettre en scène longtemps après l'avoir écrite. Aussi lui est-il souvent arrivé, lorsqu'on évoquait Proust, d'en balayer d'un geste le souvenir, tel Krapp s'irritant à l'écoute des bandes enregistrées dans sa jeunesse et disant : « Difficile de croire que j'aie jamais été ce petit crétin. » Mais Krapp n'est pas tout à fait dupe de son irritation : « Enfin, peut-être qu'il avait raison », dit-il de lui-même et encore : « Sinistres ces exhumations, mais je les trouve souvent [...] utiles avant de me lancer dans un nouveau... (il hésite)... retour en arrière. »

Ce retour en arrière qu'impliquait la traduction de Proust, Samuel Beckett l'eût sans doute fait, comme il le fit pour Murphy, pour Watt et d'autres œuvres qu'il traduisit ou qui furent publiées longtemps après qu'il les eut écrites. Finalement, il ne refusait pas de regarder ainsi en arrière « avec peut-être — je l'espère — quelque chose de mon vieux regard à venir ». Mais la traduction de Proust en français présentait à ses yeux un obstacle majeur. C'est si peu une œuvre académique qu'elle ne comporte aucune référence pour les innombrables citations textuelles ou indirectes de la Recherche (pas davantage d'ailleurs pour les citations d'autres auteurs, de Sanctis, Calderón, Leopardi, Racine, Baudelaire, Hugo, etc., dont les noms mêmes ne figurent pas, sauf celui de Dante). A peine y a-t-il dans tout l'ouvrage six notes en bas de page ; encore sont-elles de comparaison, non de référence. Proust a été publié en de nombreuses langues, mais les citations de Marcel Proust sont chaque fois traduites à partir de la traduction qu'en donne Samuel Beckett. Il était bien entendu impossible de procéder de la même façon pour une traduction en français. Il fallait retrouver précisément toutes les citations, souvent allusives, dans l'œuvre de Marcel Proust afin de restituer le texte de celui-ci. Samuel Beckett ne voulait pas se lancer dans ce travail de reconstitution ; et nous étions nombreux à estimer qu'il avait en effet mieux à faire.

*Septembre 1930. Durant l'été qui s'achève, Marcel Proust et Samuel Beckett ont cheminé ensemble dans un monde hors du temps. Ils ont partagé les notions fondamentales du moi insaisissable et innombrable, du sujet mobile et de l'objet évanescent, de l'habitude – cette grande « sourdine » – de la primauté de la perception instinctive. Toutes ces notions étaient déjà présentes chez Samuel Beckett. A côtoyer Proust, elles sont devenues plus nettes. Elles veulent maintenant de nouveaux mots. Samuel Beckett les leur donnera.*

*E.F., juin 1990.*

*E fango è il mondo*  
(Le monde n'est que boue)

LEOPARDI

## AVANT-PROPOS

On ne trouvera ici aucune allusion à la vie et à la mort légendaires de Marcel Proust, ni aux potins de la vieille douairière de la correspondance, ni au poète, ni à l'auteur des essais, ni à son eau de Seltz dont l'équivalent chez Carlyle est la « merveilleuse bouteille d'eau gazeuse ». J'ai choisi de conserver les titres en français. Les traductions des citations de l'œuvre de Proust sont de ma plume. Les références renvoient à l'abominable édition de la Nouvelle Revue française, en seize volumes.

Samuel Beckett, 1930.

Première publication de ce livre : Chatto & Windus, Londres, 1931.

Les notes de l'auteur sont signalées par des astérisques. Le traducteur n'en a modifié que les références. Les notes du traducteur sont numérotées. Toutes les références renvoient à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade en quatre volumes, Gallimard, 1987-1989.

L'équation proustienne n'est jamais simple. L'inconnue y est aussi l'inconnaissable et choisit ses armes parmi tout un arsenal de valeurs. Son pouvoir spécifique porte une double empreinte : chacune des lances de Proust pourrait être une lance de Télèphe<sup>1</sup>. Nous examinerons plus en détail ce dualisme dans la multiplicité à propos du « perspectivisme » de Proust. Mais pour notre analyse il convient d'adopter la chronologie *interne* propre à l'exposé proustien. Nous examinerons donc tout d'abord ce monstre bicéphale de damnation et de salut qu'est le Temps.

C'est dans la bibliothèque de la princesse de Guermantes (ex-Mme Verdurin) que le narrateur a la révélation de l'échafaudage nécessaire à l'édifice qu'il veut construire ; la nature des matériaux qui le composeront lui est révélée ensuite au cours de la réception. Son livre prend forme dans son esprit. Il se rend compte que les imperfections de la convention littéraire obligent l'artiste à consentir d'innombrables concessions. Comme écrivain, il ne peut briser à sa guise le lien de cause à effet. Par exemple, il faudra bien que le grossissement caricatural des traits particuliers vienne interrompre (défigurer) la projection lumineuse du désir du sujet. Impossible de préparer par centaines les masques<sup>2</sup> protecteurs dont pourraient se prévaloir les objets qu'il scrute, fût-ce de son regard le plus discret. C'est à regret qu'il admet la règle et le compas sacro-saints de la géométrie littéraire ; mais sa soumission n'ira pas plus loin. Il refusera les lois de l'espace. Il ne veut pas jauger la grandeur et le poids de l'homme aux mesures de son corps ; il préfère utiliser la mesure des ans. Il énonce ce point de vue dans la dernière phrase de son livre : « Aussi, si [la force] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure – puisqu'ils touchent

simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps »<sup>3</sup>.

Les créatures de Proust, donc, sont les victimes de cette condition, de cette circonstance prépondérante qu'est le temps ; des victimes comme certains organismes inférieurs qui n'ont conscience que de deux dimensions et qui, se trouvant soudain confrontés au mystère de la hauteur, en deviennent les victimes – les victimes et les prisonniers. Nous ne nous échappons ni des heures ni des jours. Pas davantage de demain que d'hier. Nous ne nous échappons pas d'hier car hier nous a déformés, à moins que nous ne l'ayons déformé. Peu importe la couleur du moment, il y a eu déformation. Hier n'est pas un jalon que nous aurions dépassé, c'est un caillou des vieux sentiers rebattus des années qui fait partie de nous irrémédiablement, que nous portons en nous ; lourd et menaçant. Ce n'est pas seulement qu'hier nous a un peu plus épuisés ; nous sommes différents, nous ne sommes plus ce que nous étions avant la calamité d'hier. Jour calamiteux, même si son contenu ne l'a pas été. Que l'objet soit bien ou mal disposé, voilà qui n'a aucune réalité, aucune signification. Les joies et les peines immédiates du corps et de l'esprit sont superfétatoires. Le voilà en tout cas incorporé, hier, quel qu'il fut, au seul univers qui ait une réalité et un sens, l'univers personnel de notre subconscient dont la cosmographie a dès lors subi une rupture d'équilibre. En sorte que nous nous trouvons pour ainsi dire dans la même situation que Tantale, à cette différence près que nous cédon, nous, à la tentation, et que le motif perpétuel de nos désillusions présente peut-être une plus grande variété. Nos désirs d'hier, qui valent pour notre moi d'hier, ne valent plus pour notre moi d'aujourd'hui. Ce qui nous déçoit, c'est le néant de ce que nous nous plaçons à appeler l'accomplissement. Mais qu'est-ce que l'accomplissement ? C'est l'identification du sujet à l'objet de son désir. Or le sujet est mort – sans doute plusieurs fois – en route. Que le sujet B soit déçu par la banalité de l'objet convoité par le sujet A, c'est tout aussi illogique de sa part que d'espérer être rassasié en voyant Pépé manger son dîner. Même dans le cas où, par un de ces rares miracles de la coïncidence qui survient lorsque le calendrier des faits se déroule parallèlement au calendrier des sentiments, l'accomplissement

a lieu et où l'objet du désir (au sens strict de cette maladie) est atteint par le sujet, alors la conformité est si parfaite, l'instant de l'accomplissement annule et remplace si exactement l'instant du désir, que l'événement accompli semble avoir été inévitable, et, comme tout effort intellectuel conscient visant alors à reconstituer la réalité de l'invisible et de l'impensable demeure vain, nous ne pouvons savourer notre joie puisque nous ne pouvons la comparer à notre chagrin. La mémoire volontaire, Proust le ressasse *ad nauseam*, n'a aucune valeur en tant qu'instrument d'évocation. Elle produit une image aussi étrangère à la réalité que le mythe créé par notre imagination, ou la caricature fournie par la perception directe. Il n'existe qu'une seule impression réelle, un seul moyen d'évocation adéquat et nous sommes incapables d'exercer le moindre contrôle sur l'une ou sur l'autre. Nous analyserons plus loin cette réalité et ce moyen d'évocation.

Mais l'ingéniosité délétère avec laquelle le temps s'adonne à la science de l'affliction ne se limite pas à l'action qu'il exerce sur le sujet. Cette action, nous l'avons vu, a pour résultat une modification incessante de la personnalité, dont la réalité permanente, pour autant qu'il en existe une, ne peut être conçue que comme une hypothèse rétrospective. L'être est le siège d'un processus ininterrompu de transvasement, transvasement du récipient qui contient l'eau de l'avenir, atone, blafarde et monochrome, dans le récipient qui contient l'eau du passé, agitée, colorée par le grouillement des heures écoulées. En général, la première est inoffensive, amorphe, sans saveur, sans aucune vertu borgiaque, vaguement perçue par anticipation à travers notre brumeuse et béate volonté de vivre et notre optimisme pernicieux, incurable. Elle nous semble exempte de l'amertume liée à la fatalité (qui nous guette au-dehors, que nous ne portons pas en nous). Parfois, cependant, elle peut fort bien s'associer à la besogne de sa collègue. Il suffit que sa surface soit agitée par une date, par une quelconque précision temporelle : nous pouvons alors compter les jours qui nous séparent d'une menace ou d'une promesse. Swann, par exemple, envisage avec une morne résignation les mois de l'été qu'il devra passer loin d'Odette. Un jour, Odette lui dit : « Forcheville » (son amant et, après la mort de Swann, son mari) « va faire un beau voyage, à la Pentecôte. Il

va en Egypte ». Swann traduit : « Je vais aller en Egypte à la Pentecôte avec Forcheville »<sup>4</sup>. L'eau du temps futur se fige et le pauvre Swann doit faire face à la réalité *future* d'Odette et Forcheville en Egypte. Il en éprouve une souffrance bien plus poignante que la morosité du présent. L'envie qu'éprouve le narrateur de voir la Berma dans *Phèdre* est plus vivement stimulée par l'annonce : « les portes seront fermées à deux heures » que par les mots de Bergotte : « “pâleur janséniste” et “mythe solaire” »<sup>5</sup>. Son indifférence lorsqu'il doit se séparer d'Albertine à la fin de la journée à Balbec se transforme en une anxiété absolument dévorante provoquée par la remarque anodine qu'elle adresse à sa tante ou à une amie : « A demain donc, à huit heures et demie. » Le pacte tacite selon lequel on peut contrôler l'avenir se trouve dénoncé. Tant qu'il n'est pas situé avec précision et qu'une date ne lui a pas été assignée, l'événement à venir demeure indistinct, on ne peut en discerner les conséquences. Lorsque Albertine était sa prisonnière, l'éventualité de sa fuite ne l'inquiétait pas outre mesure car elle demeurerait floue, aussi abstraite que l'éventualité de la mort. Quelle que soit l'idée que chacun aime à se faire de la mort, une chose est sûre : cette opinion n'a aucune valeur, aucun sens ; la mort ne nous a pas fixé rendez-vous un jour précis. Un concept du même ordre a révolutionné l'art de la publicité. Ainsi, non seulement on m'incite à boire un Berger, mais je suis censé le faire à sept heures<sup>6</sup>.

Jusqu'ici nous avons examiné un sujet en mouvement par rapport à un objet idéal, immuable et incorruptible. Mais notre perception commune ne porte que sur des phénomènes communs. Qu'un objet donné soit exempt de toute mobilité intrinsèque ne change rien au fait que cet objet est en corrélation étroite avec un sujet qui ne bénéficie pas, lui, d'une pareille immunité. L'observateur inocule sa propre mobilité à l'observé. Sans compter que, s'agissant de relations humaines, nous avons affaire à un objet dont la mobilité n'est pas uniquement fonction du sujet, mais lui appartient en propre : deux dynamismes distincts et immanents, sans aucun système de synchronisation entre eux. Quel que soit l'objet, donc, notre soif de le posséder ne peut, par définition, être étanchée. Dans le domaine de l'art

comme dans celui de la vie, tout ce qui se réalise dans le temps (tout ce que le temps produit), nous ne pouvons au mieux le posséder que par séquences successives, grâce à une série d'annexions partielles – jamais intégralement au même instant. La tragédie de la relation Marcel-Albertine est le type même de la tragédie propre à toute relation humaine : son échec est prédéterminé. Mon analyse de cette catastrophe fondamentale précisera l'aspect trop abstrait ou trop arbitraire que peut avoir cette description du pessimisme de Proust, car à chaque tumeur son scalpel et son pansement. La mémoire et l'habitude appartiennent à ce cancer qu'est le temps. Elles gouvernent jusqu'au plus simple des épisodes proustiens et il nous faut comprendre leur mécanisme avant de pouvoir analyser en détail leur mode d'application. Elles sont les arcs-boutants du temple érigé en hommage à la sagesse de l'architecte, laquelle est également la sagesse de tous les sages, de Brahma à Leopardi, sagesse qui consiste non pas à voir le désir assouvi mais aboli :

*In noi di cari inganni  
non che la speme, il desiderio è spento<sup>2</sup>.*

Les lois de la mémoire dépendent des lois plus générales qui régissent l'habitude. L'habitude est un pacte signé entre l'individu et son environnement, ou bien entre l'individu et les excentricités de son propre corps. C'est la garantie d'une inviolabilité tacite, le paratonnerre de son existence. L'habitude est l'ancre qui enchaîne le chien à son vomi. Le souffle est habitude. La vie est habitude. Ou plutôt la vie est une succession d'habitudes dans la mesure où l'individu est une succession d'individus. Puisque le monde est une projection de la conscience de l'individu (une objectivation de la volonté de l'être, dirait Schopenhauer), il faut sans cesse renouveler ce pacte, valider le sauf-conduit. La création de l'univers n'a pas eu lieu une fois pour toutes, elle a lieu chaque jour. Ainsi donc l'habitude est le terme générique pour un nombre incalculable de traités conclus entre d'une part les sujets innombrables qui constituent un seul être et d'autre part leurs innombrables objets respectifs. Les périodes de transition entre deux réajustements consécutifs (aucun artifice de transsubstantiation macabre ne

permet en effet d'utiliser les linceuls comme langes) sont des phases périlleuses dans la vie de l'individu, des moments précaires et douloureux, des périodes dangereuses, mystérieuses et fécondes où pendant un instant l'ennui de vivre est remplacé par la souffrance d'être. (Ici, à contre-cœur et pour ravir ou horripiler les gidiens, les tièdes comme les fanatiques, il me vient l'envie de concéder une petite parenthèse à la meute des analogivores prompts à donner au « Vivre dangereusement », ce triomphal hoquet pour rien, le sens d'un hymne national du moi exilé dans l'habitude. Les gidiens préconisent une habitude de vivre, puis lui cherchent un qualificatif. Fichue formule vide de sens. Ils donnent à entendre qu'il existerait une hiérarchie des habitudes, comme si l'on pouvait parler de bonnes habitudes et de mauvaises habitudes. L'organisme humain s'adapte automatiquement aux conditions de son existence : c'est un fait aussi dépourvu de signification morale que de se découvrir d'un fil en avril ; et inciter à cultiver une habitude a aussi peu de sens qu'inciter à cultiver un rhume.) La souffrance d'être, c'est-à-dire le libre jeu de toutes nos facultés. En effet l'habitude, dans sa dévotion pernicieuse, paralyse notre attention, et anesthésie celles des fidèles servantes de la perception dont l'aide ne nous est pas absolument vitale. L'habitude est comme Françoise, cuisinière immortelle de la maisonnée Proust, qui connaît exactement la nature de la tâche à accomplir et qui s'échinera jour et nuit plutôt que de tolérer la moindre activité superflue dans la cuisine. Au jour le jour, notre habitude de vivre est aussi impuissante à venir à bout du mystère d'un ciel inédit, d'une chambre étrangère ou de toute autre circonstance imprévue dans son train-train que l'est Françoise de mesurer ou de sonder l'insondable abomination d'une omelette Duval. Lorsque nous sommes confrontés au mystère, nos facultés atrophiées rappliquent à notre secours et voici notre être un instant réinvesti de ses pleines capacités. Mais des circonstances moins sévères peuvent aussi provoquer dans notre système nerveux cet état provisoire de lucidité aiguë. Il peut arriver que l'habitude ne soit pas morte (ou, ce qui revient au même, condamnée à mourir), mais simplement assoupie. Cette expérience, de second ordre et plus fugitive, peut s'accompagner ou non d'une souffrance ; elle n'inaugure pas une ère de

transition. L'expérience première et principale est inséparable, elle, d'une souffrance et d'une anxiété : la souffrance des mourants et l'anxiété jalouse des évincés. Le vieux moi n'accepte pas de mourir. Pourvoyeur d'ennui, il ne valait pas grand-chose, mais il était aussi facteur de sécurité. Dès qu'il ne remplit plus cette deuxième fonction, dès qu'il doit faire face à un phénomène qu'il ne parvient pas à réduire aux normes d'un concept douillet et familier, en un mot dès qu'il manque à son office d'écran protecteur entre sa victime et le spectacle de la réalité, le vieux moi disparaît. La victime, maintenant ex-victime, libre pour un moment, se trouve exposée à la réalité, exposition qui a ses avantages et ses inconvénients. Le moi qui disparaît pleure et grince des dents. Le microcosme destiné à mourir reproche au macrocosme sa relative immortalité. Le whisky en veut à la carafe qui le contient. Le narrateur ne parvient pas à s'endormir dans une chambre inconnue, le haut plafond le torture, lui qui a l'habitude d'un plafond plus bas. Que se passe-t-il ? Le vieux pacte est caduc. Il ne comportait aucune clause relative aux plafonds hauts. L'habitude d'être en parfait accord avec les plafonds bas est inefficace et doit mourir afin que naisse une habitude d'être en parfait accord avec les plafonds hauts. Entre cette mort et cette naissance, la conscience, à un point limite d'acuité intense, perçoit fiévreusement la réalité insoutenable ; une conscience totale, mobilisée pour éviter le désastre et pour créer la nouvelle habitude qui dépouillera le mystère de sa menace – mais aussi de sa beauté. « Si l'habitude », écrit Proust, « est une seconde nature, elle nous empêche de connaître la première, dont elle n'a ni les cruautés ni les enchantements »<sup>3</sup>. Pendant ces moments où l'habitude s'absente, notre première nature, qui correspond, nous le verrons, à un instinct beaucoup plus profond que le simple instinct animal de conservation, est mise à nu. Et ses cruautés comme ses enchantements sont les cruautés et les enchantements de la réalité. L'expression « enchantements de la réalité » sent le paradoxe. Pourtant, lorsque l'objet est perçu comme particulier, unique, et pas seulement comme appartenant à une famille, lorsqu'il surgit, libre de toute notion générale, privé de la caution qu'est la normalité rassurante d'une cause, isolé et inexplicable à la lumière de notre ignorance, alors – mais alors seulement – l'objet peut être

la source d'un enchantement. Hélas ! l'habitude a mis son veto sur ce mode de perception, son action consistant précisément à dissimuler l'essence, l'Idée, de l'objet dans la brume de la conception – de la préconception. En général nous sommes comme le touriste (tout qualificatif serait un pléonasme) dont l'expérience esthétique se compose d'une panoplie de ressemblances et qui considère le guide Baedeker comme une fin plutôt qu'un moyen. Privé qu'il est par la nature de cette faculté qu'est la connaissance et par l'éducation de la moindre familiarité avec les lois de la dynamique, une épitaphe laconique immortalise son émotion. L'être voué à l'habitude se détourne de tout objet qui ne se laisse pas ramener à l'un ou l'autre de ses préjugés intellectuels et qui résiste aux propositions de l'équipage de synthèses dont il dispose, entraîné par l'habitude selon le principe du moindre effort.

Chez Proust, les exemples abondent où l'on trouve ces deux ordres d'expérience : la mort de l'habitude et la brève interruption de sa vigilance. Je transcris ici deux incidents de la vie du narrateur. Le premier, qui illustre le pacte renouvelé, est particulièrement important dans la mesure où il prépare un incident ultérieur dont je parlerai lorsque j'évoquerai la mémoire proustienne et la révélation proustienne. Le second incident est l'occasion d'une dénonciation du pacte en faveur de la *via dolorosa* du narrateur.

Le narrateur arrive pour la première fois à Balbec-Plage, station balnéaire normande, en compagnie de sa grand-mère<sup>9</sup> ; ils séjournent au Grand Hôtel. Fiévreux et épuisé à cause du voyage, il gagne sa chambre. Mais dans cet enfer d'objets inconnus il ne parvient pas à trouver le sommeil. Toutes ses facultés sont en éveil, sur la défensive, en alerte, aux aguets, aussi péniblement incapables de se détendre que le corps torturé de La Balue dans la cage où il ne pouvait ni se tenir debout ni s'asseoir. Il n'y a pas place pour son corps dans cette chambre vaste et hideuse, car son attention en alerte l'a peuplée de meubles gigantesques, d'un ouragan de vacarme et d'une torture de couleurs. L'habitude n'a pas eu le temps d'étouffer les explosions de l'horloge, de tempérer l'hostilité des rideaux violets, d'écarter les meubles et d'abaisser la voûte inaccessible de ce mirador. Seul dans cette chambre qui n'est pas encore une chambre mais l'ancre de bêtes sauvages, assiégé de tous côtés par ces

étrangers impitoyables dont il est venu troubler l'intimité, il voudrait mourir. Sa grand-mère survient, elle le console, interrompt son geste lorsqu'il se penche pour déboutonner ses bottines, insiste pour l'aider à se déshabiller, le met au lit et, avant de le quitter, lui fait promettre qu'il frappera à la cloison qui sépare leurs chambres s'il a besoin de quoi que ce soit durant la nuit. Il frappe, et elle revient. Mais cette nuit-là, et bien d'autres encore, il souffre. Il interprète cette souffrance comme un refus obscur, humble, viscéral. Tous les éléments qui représentaient ce qu'il y avait de meilleur dans sa vie refusent d'accepter une forme d'existence à laquelle ils ne pourraient prendre aucune part. Cette répugnance à mourir, cette résistance prolongée, désespérée, quotidienne, à la déhiscence perpétuelle de sa personnalité, c'est ce qui explique aussi l'épouvante qu'il éprouve à l'idée de vivre un jour sans Gilberte Swann, de perdre un jour ses parents, à l'idée de sa propre mort. Mais cette terreur qu'il éprouve à l'idée de la séparation – d'avec Gilberte, d'avec ses parents, d'avec lui-même – se fond dans une terreur plus forte encore. Car il songe que l'indifférence succédera à la douleur de la séparation, et que l'absence cessera d'être absence lorsque l'habitude et son alchimie auront transformé l'être capable de souffrir en un étranger pour qui les motifs de cette souffrance ne seront que fable futile, puisque non seulement les objets de son affection se seront évanouis mais aussi cette affection même. Alors il se dit que notre rêve d'un paradis où nous garderions notre personnalité est vraiment absurde, puisque notre vie est une succession de paradis qui nous sont l'un après l'autre refusés, que le seul vrai paradis est celui qui vient d'être perdu<sup>10</sup> et qu'enfin la mort guérira bien des hommes de leur désir d'immortalité.

Le deuxième épisode<sup>11</sup> que j'ai choisi pour illustrer le pacte dénoncé concerne les deux mêmes personnages, le narrateur et sa grand-mère. Il séjourne à Doncières avec son ami Saint-Loup. Il téléphone à sa grand-mère qui se trouve à Paris. (Après avoir lu la description de ce coup de téléphone et son corollaire à peine moins frappant lorsque, bien des années après, il a une conversation téléphonique avec Albertine, tard dans la nuit quand il revient de sa première visite à la princesse de Guermantes, on a le sentiment que *La voix humaine* de Cocteau n'est pas seulement une banalité, mais une banalité

superflue.) Après les malentendus habituels avec les Vierges Vigilantes (*sic*) du central téléphonique<sup>12</sup>, il entend la voix de sa grand-mère ou, du moins, ce qu'il suppose être sa voix, car il l'entend alors pour la première fois dans toute sa pureté, toute sa réalité. Elle est si peu semblable à la voix dont il avait coutume de suivre la musique sur la partition ouverte de son visage qu'il ne la reconnaît pas comme sienne. C'est une voix triste, dont la fragilité n'est ni voilée ni déguisée par le masque soigneusement ajusté de ses traits. Cette étrange voix réelle est l'aune à quoi se mesure la souffrance de l'être dont elle émane. Il l'entend aussi comme le symbole de l'isolement dans lequel se trouve sa grand-mère, le symbole de leur séparation. C'est un fantôme aussi impalpable qu'une voix venue d'entre les morts. La voix cesse. Sa grand-mère lui semble perdue aussi irrémédiablement qu'Eurydice parmi les spectres. Seul devant l'appareil, il crie son nom en vain. Rien ne peut le persuader de rester à Doncières ; il faut qu'il voie sa grand-mère. Il part pour Paris. Il la surprend en pleine lecture de Mme de Sévigné, son auteur préféré. Mais lui n'est pas là, puisqu'elle ne sait pas qu'il est là ; il est présent à sa propre absence. De plus, la fatigue du voyage et son inquiétude font que l'habitude est chez lui en suspens, l'habitude de la tendresse qu'il éprouve pour sa grand-mère. Son regard n'est plus cette nécromancie<sup>13</sup> qui voit en chaque objet précieux un miroir du passé. La notion de ce qu'il devrait voir n'a pas eu le temps d'interposer son prisme entre l'œil et l'objet. Son œil fonctionne avec la précision cruelle d'un appareil photographique ; il photographie sa grand-mère dans toute sa réalité. Et il se rend compte avec effroi que sa grand-mère est morte, depuis longtemps et plusieurs fois, que l'être aimé familier à son esprit, recomposé tout au long des années grâce à la sollicitude indulgente de la mémoire habituelle, n'existe plus ; que cette vieille femme un peu folle, rêvassant sur son livre, accablée par les ans, rougeaude, lourde et vulgaire, est une étrangère qu'il n'a jamais vue.

L'entracte est bref. « L'habitude est, de toutes les plantes humaines », écrit Proust, « celle qui a le moins besoin de sol nourricier pour vivre et qui apparaît la première sur le roc en apparence le plus désolé »<sup>14</sup>. Bref et dangereusement douloureux. Le devoir fondamental de l'habitude, qu'elle

enrobe des arabesques futiles et stupéfiantes de ses surérogations, consiste à ajuster et réajuster perpétuellement notre sensibilité viscérale aux conditions de ses mille univers. La souffrance survient lorsque ce devoir n'est pas rempli, que ce soit par négligence ou par incapacité ; lorsqu'il est rempli, c'est l'ennui qui s'installe. Le pendule oscille<sup>15</sup> entre ces deux pôles : la souffrance, qui ouvre une fenêtre sur la réalité et qui est la première condition de toute expérience artistique, et l'ennui, avec sa horde de ministres bien propres en chapeau huit-reflets, l'ennui que l'on doit considérer comme le plus tolérable de tous les maux de l'homme puisqu'il en est le plus durable. Cette sempiternelle série de renouveaux successifs ne nous affecte pas, ni l'hétérogénéité de ses composants. L'inconséquence de chaque moi différent qui se présente tour à tour ne nous perturbe pas davantage qu'une comédie des erreurs. Nous ne prenons guère plus connaissance de l'un que du suivant, ou alors très vaguement, après coup, ou encore, un peu plus clairement, lorsque, comme c'est le cas chez Proust, deux tu l'auras valent infiniment mieux qu'un tiens, et parce que – si je puis me permettre d'ajouter ce *nox*<sup>16</sup> *vomica* à pareil cocktail de métaphores – le trognon du chou-fleur ou le centre idéal de l'oignon constitueraient un hommage plus approprié aux labeurs de l'excavation poétique que la couronne de laurier. Pour conclure là-dessus, je puise dans le trésor des phrases lapidaires de Proust : « De sorte que, s'il n'y avait pas l'habitude, la vie devrait paraître délicieuse à des êtres qui seraient à chaque heure menacés de mourir – c'est-à-dire à tous les hommes »<sup>17</sup>.

Chez Proust, la mémoire était aussi défaillante que l'habitude était peu efficace – car elle était peu efficace. L'homme qui a une bonne mémoire ne se souvient de rien parce qu'il n'oublie rien. Sa mémoire est uniforme, routinière. Tout à la fois condition et fonction de l'habitude sans faille, elle est un instrument de référence au lieu d'être un instrument de découverte. Le péan de sa mémoire : « Je m'en souviens comme d'hier » en est aussi l'épitaphe, il en exprime très précisément la valeur. Cet homme ne peut *se souvenir* d'hier, pas plus qu'il ne peut se souvenir de demain. Il peut seulement

contempler hier pendu à sécher sur la corde à linge avec, un peu plus loin, le 15 août le plus humide qu'un météorologue ait jamais enregistré. Car sa mémoire est une corde à linge et les images de son passé sont des hardes sales dûment lessivées, servantes infaillibles et dévouées, prêtes à combler ses besoins de réminiscence. A l'évidence, la mémoire dépend de la perception. La curiosité est un réflexe non conditionné et, dans sa manifestation la plus primitive, c'est une réaction à un stimulus de danger. Même dans sa forme la plus élevée et apparemment la plus désintéressée, il est rare qu'elle soit pure de toute considération utilitaire. La curiosité, ce sont les poils hérissés de notre habitude. La plupart du temps, notre attention est plus ou moins contaminée par ce facteur animal. La curiosité entraîne la sauvegarde et non la mort de la chatte, qu'elle soit en jupons ou à quatre pattes. Moins notre intérêt est gratuit, plus indélébiles seront les impressions qu'il enregistre. Son butin sera toujours disponible, car son agressivité a été motivée par une sorte d'autodéfense, c'est-à-dire par une fonction invariable. Dans les cas extrêmes, la mémoire est si intimement liée à l'habitude que son verbe se fait chair et n'est plus seulement disponible au moment du danger mais s'exprime aussi dans la vie courante. C'est pourquoi l'inattention n'empêche heureusement pas nos organes de la parole d'exercer leur activité. Mais, encore une fois, dans son sens le plus noble, le terme « remémoration » ne peut s'appliquer à ces exsudats de notre anxiété. Au sens strict, nous pouvons seulement nous souvenir de ce que notre extrême inattention a enregistré puis emmagasiné dans le donjon ultime et inaccessible dont l'habitude ne possède pas la clef, et n'en a nul besoin, car ce donjon ne recèle aucun élément de l'attirail hideux nécessaire à la guerre. Là, dans ce « gouffre interdit à nos sondes »<sup>18</sup>, c'est l'essence de notre être qui est stockée, le meilleur de nos nombreux moi et leurs concrétions que les simplistes appellent l'univers – le meilleur parce que cela fut accumulé en cachette, péniblement et patiemment, à la barbe de notre vulgarité –, essence rare d'une divinité étouffée dont la *disfazione*<sup>19</sup> discrète se noie dans les braillements robustes d'un appétit prêt à tout dévorer, perle rare qui parfois peut démentir notre carapace de toc et fer-blanc. Parfois seulement : lorsqu'en dormant nous nous échappons dans l'annexe spacieuse

de l'aliénation mentale ou lorsque, éveillés, nous bénéficions des rares mannes que dispense la folie. C'est à cette source profonde que Proust a puisé son univers. Son œuvre n'est pas fortuite, mais c'est le hasard qui la sauve de la noyade. Nous révélerons les circonstances de cette péripétie à l'apogée de notre analyse ; il vaut mieux avoir un point culminant de seconde main que n'en pas avoir du tout. Mais il ne servirait à rien de taire plus avant le nom du plongeur. Proust le nomme « mémoire involontaire ». Il appelle « mémoire volontaire » la mémoire qui n'est pas mémoire mais simple utilisation par l'individu d'un index de références à son Ancien Testament. C'est la mémoire uniforme de l'intellect. Nous pouvons compter sur elle pour reproduire avantageusement, lorsque nous les passons en revue, les impressions du passé reçues consciemment et intellectuellement. Elle ne concerne en rien cet élément mystérieux d'inattention qui vient colorer nos expériences les plus banales. Le passé qu'elle nous présente est monochrome. Les images qu'elle sélectionne sont aussi arbitraires que celles qui sont choisies par l'imagination et aussi étrangères à la réalité. Proust considère qu'elle agit comme lorsqu'on feuillette un album de photographies. La matière qu'elle fournit ne contient rien du passé ; complètement détachée de notre anxiété du moment, ce n'est qu'une projection uniforme et floue – pour tout dire, ce n'est rien. Il n'y a guère de différence, dit Proust, entre le souvenir d'un rêve et le souvenir de la réalité<sup>20</sup>. Lorsque le dormeur s'éveille, la mémoire volontaire, émissaire de l'habitude, lui affirme que sa « personnalité » ne s'est pas évanouie comme a disparu sa fatigue. On peut considérer (pour ceux que ce genre de spéculations intéresse) la résurrection de l'âme comme une ultime impertinence du même tonneau. La mémoire volontaire prétend à ce plagiat on ne peut plus essentiel, salubre et fastidieux : le plagiat de soi-même. Démocrate consciencieuse, elle ne fait aucune distinction entre les *Pensées* de Pascal et une publicité pour une savonnette. En fait, si l'habitude est la déesse de l'Ennui, la mémoire volontaire est un Shadwell<sup>21</sup> qui serait, par-dessus le marché, d'origine irlandaise. La mémoire involontaire, elle, est explosive : « l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir »<sup>22</sup>. Elle ressuscite non seulement l'objet passé mais encore le Lazare que cet objet avait charmé

ou torturé ; non seulement Lazare et l'objet, mais bien plus encore, plus parce que moins, plus parce qu'elle fait abstraction de l'utile, de l'opportun, de l'accidentel, car sa flamme a consumé l'habitude et tous ses mécanismes, et sa lumière a révélé ce que la fausse réalité de l'expérience ne peut et ne pourra jamais révéler : le réel. Mais la mémoire involontaire est une magicienne rebelle qui ne se laissera pas dicter sa conduite ; elle seule choisit l'heure et le lieu où s'accomplira son miracle. Je ne sais pas combien de fois ce miracle se produit chez Proust. Je dirais environ douze ou treize fois. Mais le miracle – le fameux épisode de la madeleine trempée dans la tasse de thé – suffirait à justifier l'assertion selon laquelle son œuvre tout entière est un monument élevé à la gloire de la mémoire involontaire et à la grandeur épique de son action. C'est l'univers tout entier de Proust qui surgit d'une tasse de thé, et pas seulement Combray et son enfance. Car Combray nous conduit aux deux « côtés » et à Swann, et c'est à Swann que l'on peut rattacher<sup>23</sup> tous les éléments de l'expérience proustienne et, par conséquent, les points culminants de toutes ses révélations. Swann hante Balbec, et Balbec c'est Albertine et Saint-Loup. Directement, Swann implique Odette et Gilberte, les Verdurin et leur clan, la musique de Vinteuil et la prose magique de Bergotte ; indirectement (via Balbec et Saint-Loup), les Guermantes, Oriane et le duc, la princesse et M. de Charlus. Swann est la pierre angulaire de l'édifice tout entier, il est le personnage central de l'enfance du narrateur, une enfance que la mémoire involontaire, stimulée ou fascinée par le goût oublié depuis si longtemps d'une madeleine trempée dans du thé, fait surgir avec la profondeur du relief et toutes les couleurs de sa signification essentielle, de ce puits superficiel d'une banalité insondable : une tasse.

Pour échapper à ce monstre agile ou cette divinité, ce Janus à trois faces – le temps, condition essentielle de la résurrection parce qu'il est instrument de mort ; l'habitude, malédiction dans la mesure où elle contrecarre l'exaltation périlleuse de la première, bénédiction dans la mesure où elle atténue la cruauté de la seconde ; la mémoire, laboratoire pharmaceutique où voisinent

poisons et remèdes, stimulants et sédatifs –, pour Lui échapper, donc, l'esprit se tourne vers l'unique compensation, la seule évasion miraculeuse que tolèrent Sa tyrannie et Sa vigilance. Ce sauvetage éphémère et inopiné, en pleine tempête de vie, peut survenir uniquement – et encore pas forcément toujours – quand l'action de la mémoire involontaire est stimulée à un moment où l'habitude néglige sa tâche ou bien se meurt. Proust a adopté cette expérience mystique comme leitmotiv de sa symphonie. Récurrent comme la phrase rouge du septuor de Vinteuil, névralgie plutôt que thème, persistant et monotone, le leitmotiv disparaît dans les profondeurs pour émerger, plus subtil et plus nerveux, étrangement, nécessairement enrichi de notes d'agrément incrustées, énoncé de la réalité alors plus sûr et plus essentiel. Puis il s'élève à travers toute une série de précisions et de purifications, jusqu'à la cime d'où il contrôle et éclaire le plus modeste incident de son ascension et d'où il lance son ultimatum triomphal. Ce leitmotiv apparaît pour la première fois dans l'épisode de la madeleine, puis dans au moins cinq passages essentiels, avant d'investir finalement l'hôtel de Guermantes de multiples façons au début du second volume<sup>24</sup> du *Temps retrouvé*, où culmine son expression pleine et entière. Ainsi la solution proustienne est-elle contenue en germe dans l'énoncé même du problème. La source, l'origine de cet « acte sacré », les ingrédients de la communion, sont fournis par le monde tangible et grâce à un éclair de perception immédiat et fortuit. Le procédé tient presque d'un animisme intellectualisé. La liste des fétiches est la suivante :

1. La madeleine trempée dans une tasse de thé (*Du côté de chez Swann* [vol. I, p. 44-47]).
2. Les clochers de Martinville, vus de la voiture du docteur Percepied [*id.*, vol. I, p. 178-180].
3. Une odeur de renfermé dans les lavabos publics des Champs-Élysées (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, [vol. I, p. 483]).
4. Les trois arbres près de Balbec, vus de la voiture de Mme de Villeparisis [*id.*, vol. II, p. 77].
5. Un buisson d'aubépines près de Balbec [*id.*, vol. II, p. 274-275].

6. Il se baisse pour déboutonner ses bottines lors de son deuxième séjour au Grand Hôtel de Balbec (*Sodome et Gomorrhe*, [vol. III, p. 152-153]).
7. Des pavés inégaux dans la cour de l'hôtel de Guermantes (*Le temps retrouvé* [vol. IV, p. 445]).
8. Le bruit d'une cuillère contre une assiette [*id.*, p. 446].
9. Il s'essuie la bouche avec une serviette [*id.*, p. 447].
10. Le bruit d'une conduite d'eau [*id.*, p. 452].
11. *François le Champi* de George Sand [*id.*, p. 461-462].

La liste n'est pas complète. Je n'y ai pas inclus un certain nombre de tentatives et d'expériences avortées, aucune ne constituant une véritable récurrence du leitmotiv mais plutôt une prémonition de son approche. Parmi ces évocations nébuleuses et inachevées, un certain groupe de trois est particulièrement significatif (*Le côté de Guermantes* [vol. II, p. 685, 690, 691]). Le narrateur est chez lui où il attend la visite de Mlle<sup>25</sup> de Stermaria (qui aurait pu devenir son Albertine si elle ne lui avait pas fait faux bond ce soir-là). Il est transporté successivement à Balbec, à Doncières et à Combray en voyant la lumière du crépuscule qui filtre à sa fenêtre au-dessus des rideaux, puis en descendant l'escalier avec Robert de Saint-Loup qui vient d'arriver, enfin en découvrant le brouillard épais qui a envahi la rue. Ces trois évocations, bien qu'incomplètes, ont une violente intensité. Hétérogènes, la substance et la matière même des instants du passé envahissent pendant un moment sa conscience : le grès sombre et rude de Combray s'opposant à l'albâtre de Rivebelle translucide, brillant, compact et veiné de rose<sup>26</sup>. Mais il n'est pas seul, Saint-Loup interrompt ses réflexions, et ce qui aurait pu être le tournant de sa vie, le point culminant qui ne sera atteint que bien des années plus tard dans la cour et la bibliothèque de la princesse de Guermantes, n'en est guère que l'un des précurseurs les plus fugaces.

On peut considérer que les cinq dernières visitations – pavés, cuillère et assiette, serviette, conduite d'eau et *François le Champi* – ne forment qu'une seule annonce et fournissent la clef de sa vie et de son œuvre. La sixième circonstance remarquable est particulièrement importante (pourtant moins

célèbre que la fameuse madeleine, toujours présentée comme le type même de la révélation proustienne) dans la mesure où elle constitue non seulement une apparition centrale du leitmotiv mais encore un produit de ce mécanisme capricieux qu'a construit Proust où fonctionnent l'habitude et la mémoire. Ayant déjà tant attendu, Albertine et le *Discours de la méthode* proustien peuvent patienter encore un peu ; le lecteur est donc cordialement invité à sauter ce qui suit, analyse sommaire de ce qui est sans doute le plus beau passage que Proust ait jamais écrit : *Les intermittences du cœur*<sup>27</sup>.

L'épisode se situe le premier soir du second séjour que fait le narrateur à Balbec. Cette fois il est en compagnie de sa mère, car sa grand-mère est morte l'année précédente. Mais les morts annexent les vivants aussi sûrement que le royaume de France le duché d'Orléans. Sa mère est devenue sa grand-mère, soit par la force suggestive du regret, soit par suite d'un culte idolâtre des morts, soit par l'effet désintégrateur de la perte qui pulvérise la chrysalide et précipite la métamorphose d'un embryon atavique dont la maturation serait lente, imperceptible, sans la stimulation du chagrin. Elle porte le sac à main et le manchon de sa propre mère et ne manque jamais d'avoir un volume de Mme de Sévigné à sa portée<sup>28</sup>. Elle qui naguère taquinait sa mère parce que celle-ci n'écrivait jamais une lettre sans citer Mme de Sévigné ou Mme de Beauséjour, construit maintenant les lettres à son fils autour de quelque citation des Lettres ou des Mémoires. Les raisons de ce second séjour du narrateur ne sont plus celles – fournies par Swann et par ses fantasmes personnels – qui le tourmentaient sans cesse tant que Balbec possédait encore le mystère et la beauté de son seul nom, avant que la réalité n'ait changé le mirage imaginaire en mirage du souvenir et n'ait aboli le charme de l'inconnu. Plus tard, Venise sera changée de la même manière, comme l'odyssée du « tacot »<sup>29</sup> local dans une contrée mythique sera transformée par Brichot parlant étymologie, et par le mépris apaisant qui vient avec la familiarité. L'église de style persan avec ses vitraux parmi les « vagues soulevées »<sup>30</sup> et son clocher taillé dans le rempart granitique d'une falaise normande a été remplacée par la femme de chambre giorgionesque de Mme Putbus.

Lorsqu'il arrive, il est fatigué et malade comme la fois précédente, épisode que nous avons déjà analysé comme exemple d'un instant où meurt l'habitude. Aujourd'hui, cependant, le dragon s'est apprivoisé, la caverne est une chambre. L'habitude s'est réorganisée – opération que Proust décrit comme « plus longue, plus difficile que le retournement de la paupière, et qui consiste à poser sur les choses l'âme qui nous est familière au lieu de la leur qui nous effrayait »<sup>31</sup>. Il se baisse – avec prudence, à cause de sa fatigue cardiaque<sup>32</sup> – pour déboutonner ses bottines. Soudain, une présence familière et divine l'envahit. Une fois encore le voici rendu à lui-même par cet être dont la tendresse lui avait apporté un moment d'apaisement plusieurs années auparavant, dans un moment semblable où il était submergé par la détresse et la fatigue. Il est rendu à lui-même par sa grand-mère telle qu'elle avait été alors, telle qu'elle avait continué d'être jusqu'à ce jour fatal où elle avait eu son attaque aux Champs-Élysées, après quoi rien n'était resté d'elle qu'un nom, en sorte que sa mort avait eu aussi peu d'importance pour le narrateur que la mort d'une inconnue. Aujourd'hui, un an après son enterrement, grâce au pouvoir mystérieux de la mémoire involontaire, il apprend qu'elle est morte<sup>33</sup>. A un moment donné, quel qu'il soit, toute notre âme, en dépit du fabuleux bilan de ses richesses, n'a qu'une valeur fictive : son actif n'est jamais entièrement réalisable. Mais le narrateur n'a pas seulement découvert grâce à ce geste la réalité perdue de sa grand-mère, il a retrouvé sa propre réalité perdue, la réalité de son moi perdu. Tout se passe comme si l'on pouvait représenter le temps par une série infinie de lignes parallèles. Sa vie est soudain transférée sur une ligne différente, et sans solution de continuité elle poursuit son cours à cette minute lointaine du passé où sa grand-mère s'était penchée sur sa détresse. Il est alors incapable de revoir les incidents qui ont émaillé cette longue période intermittente, même les incidents des dernières heures, tout comme, durant cette période intermédiaire, il avait été inexorablement dépouillé, dans la tapisserie que tissent ses jours, de ce pan si précieux qui représentait sa grand-mère et son amour pour elle. Mais ce recommencement d'une vie passée est empoisonné par un anachronisme cruel : sa grand-mère est morte. Pour la première fois depuis sa mort, depuis les Champs-Élysées, il

l'a retrouvée vivante, véritable, semblable à ce qu'elle avait été si souvent, à Combray, à Paris et à Balbec. Pour la première fois depuis sa mort il sait qu'elle est morte, il sait *qui* est mort. Il fallait qu'il l'eût retrouvée vivante et pleine de tendresse avant qu'il pût admettre qu'elle était morte, à jamais incapable de manifester la moindre tendresse. Cette contradiction entre la présence et la perte irrémédiable est insoutenable. Ce n'est pas seulement le souvenir, c'est l'expérience même de leur mutuelle prédestination qui se trouve abolie rétrospectivement par la certitude que parler de prédestination en pareil cas est pure folie, que sa grand-mère n'était qu'une rencontre due au hasard et les quelques années passées auprès d'elle un accident, et qu'enfin, n'ayant rien été pour elle avant leur rencontre, il n'est rien pour elle maintenant qu'elle est partie. Il ne parvient pas à comprendre cette « douloureuse synthèse [...] de la survivance et du néant »<sup>34</sup> et il écrit : « Cette impression si douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si, ce peu de vérité, je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été tracée ni par mon intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusé en moi, selon un graphique surnaturel, inhumain, comme un double et mystérieux sillon »<sup>35</sup>. Mais déjà la volonté, l'instinct de conservation, le désir de ne pas souffrir – en un mot l'habitude, guérie de sa paralysie momentanée, commence à poser les fondations de son œuvre utile et néfaste. L'image de sa grand-mère commence à s'effacer, à perdre cette clarté et ce relief miraculeux qu'aucun effort de remémoration délibérée ne peut communiquer ou recréer. Elle reparait pourtant un instant encore lorsqu'il revoit cette cloison qui, telle un instrument de musique<sup>36</sup>, avait transmis le message hésitant de sa détresse. Et encore, quelques jours plus tard, lorsqu'il baisse le store dans un wagon de chemin de fer : l'évocation de sa grand-mère est alors si précise, si douloureuse, qu'il est obligé de renoncer à sa visite à Mme Verdurin et qu'il descend du train<sup>37</sup>. Mais, avant de pouvoir enfin éteindre cette illumination nouvelle, cette vieille illumination ranimée et plus intense, il faut d'un pas

lourd gravir le calvaire de la pitié et du remords. Garder le souvenir insistant des cruautés que l'on a infligées à quelqu'un qui est mort, c'est se flageller, car les morts ne sont morts que dans la mesure où ils continuent à exister dans le cœur de celui qui leur survit. Éprouver de la pitié à l'idée d'une souffrance jadis endurée par un autre est une manifestation bien plus cruelle et précise de cette souffrance que ne le fut la conscience douloureuse de celui qui souffrit, auquel un désespoir au moins est épargné : le désespoir du spectateur. Le narrateur évoque un incident qui avait eu lieu lors de son premier séjour à Balbec. Il avait vu alors sa grand-mère comme une vieille femme coquette et frivole. Elle avait absolument tenu à ce que Saint-Loup la photographiât afin que son petit-fils bienaimé conservât au moins ce pauvre souvenir de ses derniers jours : une fusillade de syncopes (appelées « symecopes »<sup>38</sup> par le directeur du Grand Hôtel qui révèle aujourd'hui au narrateur cette première manifestation de la maladie de sa grand-mère, lui procurant aussi sans le vouloir, par ce pataquès absurde, un nouveau moyen d'évocation poignante) et des attaques d'apoplexie venaient en effet de révéler clairement à sa grand-mère l'imminence de sa propre mort. Et, tenant à ce que la photographie fût celle d'une grand-mère et non d'une maladie, elle avait veillé avec grand soin à sa pose et à l'inclinaison de son chapeau. Toutes précautions que le narrateur avait interprétées comme autant de futilités dues à la coquetterie. C'est pourquoi, à l'inverse de Miranda<sup>39</sup>, il partage maintenant la souffrance de celle qu'il n'avait pas vu souffrir. Comme pour Françoise<sup>40</sup>, indifférente aux douleurs de l'enfantement subies par la fille de cuisine qui ressemble à la *Charité* de Giotto, ou à la transformation violente d'une volaille digne de vivre en une volaille bonne à manger, mais versant des torrents de larmes irrépressibles lorsqu'elle apprend qu'un tremblement de terre a eu lieu en Chine, c'est comme si pour lui la douleur ne se pouvait comprendre qu'à distance.

La tragédie d'Albertine se prépare lors du premier séjour du narrateur à Balbec, se complique au cours de leurs relations à Paris, se noue lors du

second séjour à Balbec, est consommée lorsqu'elle devient prisonnière à Paris. Albertine paraît devant lui pour la première fois, fondue dans la luminosité de la « petite bande » à Balbec, poussant une bicyclette. Elle est un élément parmi d'autres dans cette procession ineffable et inaccessible, théorie qui déroule ses gracieux détours sur l'horizon de la mer et qui, aux yeux du narrateur éperdu d'adoration et de désir, semble l'exclure aussi définitivement, aussi catégoriquement, que quelque frise ou fresque figurant un cortège<sup>41</sup>. La jeune fille n'a pas d'individualité, elle n'est qu'une fleur dans ce bosquet fragile de roses de Pennsylvanie qui interrompt la ligne des flots. Ce mystère collectif originel permettra au narrateur, bien des années plus tard, lorsque Albertine en aura été détachée et sera devenue sa captive, lorsque les nébuleuses de cette constellation se seront concentrées en une seule obsession astrale, de nier non seulement la réalité objective de son amour pour elle (comme ce fut le cas à l'égard de Gilberte) mais encore la réalité subjective de cet amour, en faisant coïncider l'image d'Albertine avec une image tout autre<sup>42</sup>. Un jour, à la plage, elle lui lance un regard (l'identification avec Albertine est postérieure) et il écrit : « Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste, si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux »<sup>43</sup>. Son imagination tisse un cocon autour de cette chrysalide frêle et pour ainsi dire abstraite, unité issue d'une bande orgiaque de bacchantes à bicyclette. Le peintre Elstir la lui présente et il va faire sa connaissance progressivement par toute une série de soustractions, chaque parcelle de son imagination et de son désir étant à mesure remplacée par une notion qui vaut infiniment moins<sup>44</sup>. Ainsi sa parenté avec Mme Bontemps, ses amabilités du début, l'effet d'un grain de beauté si éloquent sur son menton, la façon dont elle se sert de l'adverbe « parfaitement » au lieu de « tout à fait »<sup>45</sup>, sa tempe provisoirement enflammée qui constitue un centre de gravité optique autour duquel s'organise la structure de ses traits, tous ces éléments recomposés suffisent à créer une Albertine aussi différente de la première Albertine, fleur de la plage, qu'est différente de la seconde une troisième Albertine que caractérisent une intonation très nasale, une maîtrise terrifiante de l'argot, la disparition de son inflammation à la tempe et, comme par enchantement, le transfert à la lèvre supérieure du grain de beauté naguère

situé au menton. Ainsi se crée la multiplicité *picturale* d'Albertine, qui bientôt deviendra une multiplicité *plastique* et morale. Ce ne sont plus seulement les simples changements de méplats ou les variations d'angles de vue chez l'observateur qui l'emportent sur l'expression d'une diversité interne active, c'est une multiplicité en profondeur, un tourbillon de contradictions immanentes et objectives qui échappent au contrôle du sujet. Mais, voyant ce kaléidoscope des expressions d'Albertine, ce visage qui, après avoir été tout surface, lisse et verni, prend l'aspect presque fluide d'une gaieté translucide, puis passe de l'opaline travaillée et polie à la congestion rose violacé du cyclamen<sup>46</sup>, il conclut déjà que le Nom est un exemple du primitivisme d'une société barbare, convention tout aussi inadéquate que les mots « Homère » ou « Océan ». Elle repousse froidement son premier vague geste d'approche. Il en conclut qu'Albertine est vertueuse et que sa première hypothèse – qu'elle pût être la maîtresse d'un coureur cycliste ou d'un champion de boxe – était erronée et de plus fondée sur une idée absolument fausse qu'il s'était faite de son caractère. Il en déduit donc qu'Albertine est vertueuse et son premier séjour à Balbec s'achève sur cette impression.

Impression corrigée par une visite qu'Albertine lui rend à Paris. A son vocabulaire nouveau, orné d'expressions recherchées telles que « distingué », « à mon sens », « mousmé », « laps de temps »<sup>47</sup>, correspond une Albertine nouvelle, sophistiquée, aussi prodigue de ses faveurs aujourd'hui qu'elle en était avare hier. Tout en supposant qu'entre-temps Albertine a dû être initiée, le narrateur ne parvient pas à trouver le dénominateur commun à ces trois principaux aspects d'Albertine : l'Albertine irréelle et passionnée de la plage, l'Albertine réelle et virginale qui lui était apparue à la fin de son séjour à Balbec, et maintenant cette troisième Albertine qui tient les promesses de la première avec toute la réalité de la seconde. « Mon surplus de science [sur la vie] aboutissait provisoirement à l'agnosticisme. Que peut-on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable d'abord s'est montré faux ensuite, et se trouve [en troisième lieu] être vrai ? »<sup>48</sup>. Et le plaisir qu'il éprouve avec Albertine s'accroît grâce à l'élan de sa pensée vers cette réalité immatérielle dont elle semble être le symbole : Balbec et la mer – « comme si posséder

matériellement une chose, faire sa résidence d'une ville, équivalait à la posséder spirituellement »<sup>49</sup>. Cet objet composite du désir – une femme et la mer – se dépouille du second élément tandis que l'habitude s'empare du premier. La jalousie pourra reformer un composé : l'amalgame humain et marin sera reconstitué, mais ce sera alors un stimulant du cœur, non de la vision. Cependant cette nouvelle Albertine est multiple, elle aussi. De même que les dernières applications de la photographie<sup>50</sup> donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres et réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont ou entre deux feuilles voisines d'un arbre, décomposant ainsi l'aspect illusoire d'un objet matériel en cette myriade d'aspects qui forment son unité, de même le court trajet de ses lèvres vers la joue d'Albertine crée dix Albertine et transforme un être humain banal en une déesse à plusieurs têtes. Mais la menace que laisse présager la vie avec elle lui est annoncée plus clairement lorsque, après sa première visite à la princesse de Guermantes, il est assis seul dans sa chambre où il attend Albertine (qui, momentanément éclipsée par la mystérieuse Mlle de Stermaria, a été absente de ses pensées pendant toute la soirée). Elle a promis qu'elle viendrait, elle ne vient pas. Tardant toujours, elle transforme une simple irritation physique en une ardente angoisse morale, au point que ce n'est pas l'oreille ou l'esprit du narrateur mais son cœur même qui guette le bruit des pas d'Albertine ou l'appel sublime du téléphone. Car, en proie à l'anxiété, il a ajouté un autre cristal à ce chandelier de Salzbourg, le cristal d'un désir, ce même désir qui le torturait à Combray et que seule sa mère pouvait assouvir en lui offrant le viatique de ses lèvres. Mais, lorsque Albertine téléphone pour expliquer son retard, lorsqu'il sait qu'elle va venir, alors il se demande comment il a bien pu voir une source de réconfort et de salut qu'aucun miracle n'aurait pu remplacer en cette fille vulgaire, semblable, inférieure même, à tant d'autres. « On n'aime que ce qu'on ne possède pas tout entier. [...] [L'amour] ne subsiste que si une partie reste à conquérir »<sup>51</sup>.

Le deuxième séjour à Balbec, inauguré par la perte et le deuil rétrospectifs de sa grand-mère, parachève la transformation d'un être tout de surface en une créature d'une profondeur insondable, et dégage un profil enfin net.

Voyant Albertine et son amie Andrée (une de la bande) danser ensemble au casino d'Incarville, le docteur Cottard diagnostique sentencieusement un cas de perversion sexuelle. Pour le narrateur, c'est à cet instant précis que naît la « torture réciproque »<sup>52</sup> de leur relation. Ce ne sont plus dès lors que mensonges et mensonges en retour, poursuites et fuites, et, chez le narrateur, un amour dont l'intensité est directement proportionnelle au succès des faux-fuyants d'Albertine. Car Albertine ne ment pas simplement comme mentent tous ceux qui croient être aimés ; chez elle, le mensonge est inné. Toute une série d'incidents confirme les doutes du narrateur au sujet d'Albertine, c'est-à-dire avive son amour pour elle. Elle ne vient pas à un rendez-vous, elle ment à propos d'un rendez-vous avec une amie mythique de sa tante à Infreville, elle observe dans un miroir l'image reflétée de Mlle Bloch et de sa cousine, deux saphistes pratiquantes, puis nie les avoir vues. Au moment où la jalousie du narrateur et son sentiment d'impuissance sont à leur comble, survient une accalmie : il est rassuré par la docilité d'une Albertine toujours disponible, et n'éprouve qu'indifférence à l'égard de cette nouvelle créature qui ne lui oppose plus la moindre résistance. Il décide de rompre avec elle et annonce cette décision à sa mère. Un soir, revenant dans le « tacot » avec Albertine d'une réception à la Raspellière, comme il mûrit les formules de la rupture, il mentionne par hasard le fait que la musique de Vinteuil l'intéresse. Albertine, dont la compétence en matière de musique est aussi rudimentaire que son goût pour la peinture et l'architecture est développé, espérant créer une impression favorable, déclare qu'elle connaît fort bien la musique de Vinteuil grâce à son intimité avec Mlle Vinteuil et l'amie de celle-ci, l'actrice Léa. Un paroxysme de jalousie ramène le narrateur à Montjouvain où, spectateur horrifié, il avait vu ces deux lesbiennes pimenter leur plaisir par un acte de profanation sadique envers M. Vinteuil, mort peu de temps auparavant. Et cette image de Montjouvain semble surgir comme Oreste revenant venger le meurtre d'Agamemnon<sup>53</sup>. Il pense à sa grand-mère, à ses propres cruautés envers elle. Albertine, si lointaine, si détachée de son cœur un instant auparavant, n'est plus à présent seulement une obsession : elle est une partie de lui-même, elle est en lui. Le mouvement qu'elle esquisse pour descendre

du train menace de déchirer le corps du narrateur<sup>54</sup> : il la force à l'accompagner à Balbec. La plage et les vagues n'existent plus, l'été est mort. La mer est un voile qui ne peut dissimuler l'horreur de Montjouvain, image intolérable d'une lubricité sadique et d'une photographie profanée. Il voit en Albertine une autre Rachel, une autre Odette, et le simulacre stérile d'une affection que dicte le seul intérêt. Il voit sa propre vie comme une série d'aubes sans joie, empoisonnées par la torture des souvenirs et de la solitude. Le lendemain matin, il emmène Albertine à Paris et l'enferme à double tour dans sa maison.

Sa vie avec Albertine est volcanique, des éruptions en séries lui déchirent l'esprit : colère, jalousie, envie, curiosité, douleur, orgueil, fierté et amour. Celui-ci est une structure fabriquée au moyen d'images arbitraires fournies par la mémoire et l'imagination ; c'est une invention artificielle mais, dût-il en souffrir davantage, il force cette femme à s'y conformer. La personnalité d'Albertine ne compte pas ; elle n'est pas un être mais une notion, aussi éloignée de toute réalité qu'est éloigné de l'Odette réelle le portrait d'Odette par Elstir, portrait non d'une personne aimée mais de l'amour qui l'a déformée. En sorte que l'anxiété qu'il éprouve ne peut être imputée à Albertine mais à tout un processus de souffrances et d'émotions que l'habitude a associées durablement à sa personne. Sa vie avec Albertine ne présente pas le moindre avantage réel, et n'est guère plus qu'une trêve et le gage d'un monopole. Encore la trêve n'est-elle pas constante, car le mystère d'Albertine demeure, ce mystère qu'il avait deviné dans son regard lorsqu'ils s'étaient rencontrés la première fois à Balbec au bord de la mer, ce mystère qui l'avait alors charmé et qu'il voudrait maintenant dissiper parce qu'il est l'image même de sa fragile domination. Dans sa dernière phase, sa relation avec Albertine porte la marque qu'elle avait à son commencement. Leur relation était née sous le signe de la jalousie qu'il avait éprouvée et de la fourberie dont elle avait fait preuve : « Comment a-t-on le courage de souhaiter vivre, comment peut-on faire un mouvement pour se préserver de la mort, dans un monde où l'amour n'est provoqué que par le mensonge et consiste seulement dans notre besoin de voir nos souffrances apaisées par l'être qui nous a fait souffrir ? »<sup>55</sup>. Il n'existe assurément pas dans toute l'histoire de la littérature une

étude de ce désert où règnent la solitude et la récrimination, et que les hommes nomment l'amour, qui soit exposée puis développée avec un manque de scrupules aussi diabolique. A côté de cela, *Adolphe* n'est qu'une bavasserie allègre, l'épopée burlesque d'une hypersécrétion salivaire, les sanglots d'une Mme de Cambremer (dont le nom, comme Oriane de Guermantes en fait la remarque à Swann, s'arrête juste à temps). Chaque mot et chaque geste d'Albertine sont pris dans le cyclone de la jalousie et du soupçon, traduits et trahis, leur sens tourné et détourné. Chaque incident dont il se souvient est décomposé par l'acide de sa méfiance : « Mon imagination me procurait l'équation à cette inconnue dans l'algèbre du désir<sup>56</sup>. » Mais Albertine est une fugitive et l'expression de sa valeur ne saurait être complète si elle n'était pas précédée d'un symbole qui, en sciences physiques, signifie la vitesse<sup>57</sup>. Une Albertine statique serait bientôt conquise, serait bientôt comparée à toutes les autres conquêtes potentielles que sa possession exclut. L'infinité de ce qui n'est pas mais pourrait être serait bientôt préférée à la nullité de ce qui est. L'amour, il le répète, ne peut coexister qu'avec un état d'insatisfaction né soit de la jalousie, soit de ce qui l'a précédée, le désir. L'amour représente notre exigence d'un tout<sup>58</sup>. Son commencement et sa persistance impliquent la conscience d'un manque. « On n'aime que ce qu'on ne possède pas tout entier »<sup>59</sup>. Jusqu'au moment de la rupture – et bien après qu'elle a eu lieu aussi, même lorsque l'objet de cet amour est mort, et grâce alors à une jalousie rétrospective, une « jalousie de l'escalier »<sup>60</sup> –, c'est la guerre. Albertine lance d'un air négligent qu'elle ira peut-être rendre visite aux Verdurin. Anagramme : « Il serait possible que j'aille demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j'irai, je n'en ai guère envie. » Traduction : « J'irai demain chez les Verdurin, c'est absolument certain, car j'y attache une extrême importance »<sup>61</sup>. Il se souvient que Morel a promis qu'il dirigerait le septuor de Vinteuil pour Mme Verdurin ; il en déduit que Mlle Vinteuil et son amie seront au nombre des invités et qu'avec une ruse diabolique Albertine leur a fixé un rendez-vous pour le lendemain soir. Ces moments deviennent les rares instants où il éprouve quelque soulagement, dans la mesure où il peut alors prendre la décision de rompre

avec Albertine. Il veut mettre un terme à ce double esclavage qui l'empêche d'aller à Venise, lui interdit de travailler, le sépare de ses amis et qui, au mieux, lui offre parcimonieusement la satisfaction amère de savoir qu'aucun rival ne jouira de ce dont il ne peut jouir lui-même. Ces rares périodes de calme relatif prennent brusquement fin lorsque intervient un nouveau motif de jalousie ou lorsque, passant par le creuset de son esprit sans cesse en alerte, quelque détail insignifiant de leur passé se transmue en un poison qui exacerbe son amour, ou sa haine, ou sa jalousie (termes interchangeables) et lui corrode le cœur. Par exemple, lorsqu'il s'est enfin résolu à la rupture, Albertine jure que sa tante ne connaît personne à Infreville. Comme la faculté de souffrir du narrateur, la duperie d'Albertine est sans borne. Au cœur de cette Tolomée<sup>62</sup>, il *sait* que cette femme n'a aucune espèce de réalité, que « l'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose »<sup>63</sup>, qu'en elle-même elle ne vaut rien mais que sa nullité recèle un pouvoir pour ainsi dire électrique, actif, mystérieux, invisible, qui le force à s'incliner, à vénérer une divinité obscure, implacable, et à lui offrir le sacrifice de sa personne. Cette divinité qui exige pareil sacrifice et pareille humiliation, qui n'accorde son patronage qu'à ce qui est corruptible, et dont toute l'humanité porte dès sa naissance la marque de la foi et de l'adoration, c'est la divinité du Temps. Aucun objet qui s'inscrit dans cette dimension temporelle ne tolère d'être possédé, c'est-à-dire n'admet une possession absolue que seule permettrait l'identification totale de l'objet et du sujet. L'impénétrabilité de la créature humaine la plus vulgaire, la plus insignifiante, ne saurait être seulement une illusion née de la jalousie que le sujet éprouve (encore que cette impénétrabilité apparaisse bien mieux sous les rayons Röntgen d'une jalousie particulièrement féroce et hypertrophiée, telle celle du narrateur, jalousie qui trouve sans aucun doute ses racines dans son complexe de domination et dans son infantilisme, deux tendances très développées chez Proust). Tout ce qui agit, tout ce qui est plongé dans le temps et l'espace possède ce que l'on pourrait décrire comme une imperméabilité abstraite, idéale, absolue. On comprend alors que Proust puisse dire : « Nous nous imaginons [que l'amour] a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps.

Hélas ! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points »<sup>64</sup>. Et encore : « Un être, disséminé dans l'espace et dans le temps, n'est plus pour nous une femme, mais une suite d'événements sur lesquels nous ne pouvons faire la lumière, une suite de problèmes insolubles, une mer que nous essayons ridiculement, comme Xerxès, de battre pour la punir de ce qu'elle a englouti »<sup>65</sup>. Et il définit l'amour comme étant « l'espace et le temps rendus sensibles au cœur »<sup>66</sup>. Il persuade Albertine de se rendre à une matinée de gala au Trocadéro plutôt qu'à la réception des Verdurin. Elle y consent. Le péril Vinteuil ainsi écarté, il éprouve de nouveau le sentiment qu'Albertine l'importune. Il feuillette distraitement *le Figaro* lorsqu'il est soudain pétrifié à la lecture d'une annonce indiquant que Léa prête son concours à cette matinée de gala où il vient d'envoyer Albertine. Gala ! Dans la frénésie il dépêche Françoise afin qu'elle la ramène. Albertine revient sans avoir pu adresser la parole à Léa. Il se calme, mais le voici à nouveau torturé par une allusion d'Albertine aux Buttes-Chaumont : il soupçonne cette fois Andrée. Il se rend compte qu'il ne connaîtra ni paix ni repos tant qu'il ne se sera pas séparé d'Albertine. Il l'oubliera comme il a oublié Gilberte Swann et la duchesse de Guermantes. (Mais Gilberte est à Albertine ce que la sonate est au septuor, une simple esquisse.) Et l'idée que sa souffrance puisse cesser lui est plus insupportable que cette souffrance même. « Le lion de mon amour tremblait devant le serpent python de l'oubli »<sup>67</sup>. De bonne heure un matin, lors d'une accalmie, il se décide : Albertine doit le quitter. Il ne l'aime plus. Il partira pour Venise et oubliera Albertine. Il sonne Françoise pour lui demander de faire chercher un guide et un indicateur. Il va se rendre à Venise où se réalisera son rêve du temps gothique sur une mer printanière<sup>68</sup>. Entre Françoise : « [Mademoiselle Albertine] m'a laissé cette lettre pour Monsieur, et à neuf heures elle est partie »<sup>69</sup>. Comme Phèdre, il reconnaît la présence des dieux toujours en éveil.

... ces dieux qui dans mon flanc

Ont allumé le feu fatal à tout mon sang.  
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle  
De réduire le cœur d'une faible mortelle<sup>70</sup>.

Peu de temps après, Albertine meurt en Touraine. Sa mort, son émancipation du temps, ne calme pas la jalousie du narrateur et n'accélère pas l'extinction d'une obsession dont les jours et les heures furent la torture du chevalet et de la roue. Eux-mêmes et leur amour étaient des amphibies plongés dans le passé et le présent. Il existe un climat moral, un calendrier des sentiments, où l'instrument de mesure n'est pas le soleil mais le cœur. Pour oublier Albertine, il lui faut – comme un homme frappé d'hémiplégie – oublier les saisons qui furent les leurs, et, tel un enfant, recommencer à les connaître<sup>71</sup>. « Pour me consoler, ce n'est pas une, c'est d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier »<sup>72</sup>. Et pas seulement « je » mais de nombreux « je ». Pour chaque Albertine donnée il existe un narrateur correspondant et aucun anachronisme ne peut séparer ce que le temps a uni<sup>73</sup>. Il lui faut revenir sur ses pas et revivre une à une chacune des étapes, des stations, d'une souffrance qui ira en diminuant. Ainsi la stupeur qu'il éprouve à l'idée qu'Albertine, si vivante en lui, puisse être morte – cette réalité qu'est la vie d'Albertine subissant l'assaut de sa mort évoquée – laisse la place à l'étonnement moins douloureux qu'une personne morte puisse continuer à le concerner – cette réalité qu'est la mort d'Albertine subissant l'assaut de sa vie remémorée. Mais les stations de ce calvaire inversé gardent leur dynamisme originel, leur crescendo, leur trajectoire vers une croix. A chaque halte il est en proie à une hallucination, croyant que ce qu'il a laissé derrière est encore devant lui : « Telle est la cruauté du souvenir »<sup>74</sup>. Parmi ces étapes il en décrit trois dans l'ordre décroissant de leur brutalité. La première, une promenade solitaire au bois de Boulogne où toute silhouette féminine est une Albertine, synthèse astrale de la joyeuse et lumineuse petite bande de Balbec qui, par un mouvement symétrique inverse, va maintenant pâlisant et se dispersant en une poussière de nébuleuses<sup>75</sup> ; la seconde, une conversation avec Andrée<sup>76</sup> lui révélant dans toute leur ampleur la trahison et l'horreur qui marquèrent la vie

de son amie ; enfin, à Venise, lorsqu'un télégramme de Gilberte annonçant ses fiançailles avec Robert de Saint-Loup lui semble être signé « Albertine » du fait d'une lecture erronée due à l'écriture vulgaire et prétentieuse de Gilberte<sup>77</sup>. Mais cette Albertine ressuscitée d'entre les morts ne peut troubler sa véritable sépulture<sup>78</sup>, la seule sépulture qui reste inviolée, parmi les herbes folles dans le cimetière du cœur. Albertine est la première et la dernière, la bacchante de la plage entrevue par le narrateur dans un moment de parfaite compréhension, d'intuition pure, aussi bien que la captive qui, ayant reconquis sa liberté et sa vie, se baigne dans la Loire, maîtresse de son corps parmi les jeunes lavandières. Cette confirmation dernière de la perspective fournie par le premier coup d'œil est un exemple typique : c'est ainsi que Proust construit ses personnages. Cela évoque la ressemblance entre la dernière vision<sup>79</sup> de la duchesse de Guermantes telle qu'elle apparaît à la matinée de son cousin et la descendante de Geneviève de Brabant qui, vaguement distraite, se présente pour la première fois au regard idolâtre du narrateur dans l'église Saint-Hilaire de Combray<sup>80</sup>. Elle suit la messe, assise, souriante, le regard de ses yeux bleu pervenche flânant çà et là dans la chapelle de Gilbert le Mauvais, colorée par le soleil qui traverse le vitrail de Gilbert ou la ceinture de Geneviève elle-même, toute empreinte du mystère de l'époque mérovingienne, baignant dans la luminosité amarante et légendaire de son nom. Gilberte à son tour émerge de ses transformations successives – d'abord la Gilberte Swann des Champs-Élysées, puis Mlle de Forcheville après la mort de Swann, ensuite Mme de Saint-Loup et finalement, après la mort de Robert, duchesse de Guermantes – telle qu'il l'avait vue la première fois à Tansonville à travers le treillis d'une haie d'aubépines rouges<sup>81</sup>, petite nymphe insolente s'appuyant sur une bêche de jardinage parmi les jasmins en fleurs et les giroflées cuivrées. Il considère alors son amour pour Albertine comme un témoignage de sa toute première clairvoyance. Et, malgré les dénégations que lui apporte sa raison, il estime que son amour confirme la vision qu'il avait eue d'elle, mouette rapace et fuyante, hostile et lointaine sur l'horizon de la mer. « Au milieu du plus complet aveuglement la perspicacité subsiste sous la forme même de la prédilection et de la tendresse, de sorte qu'on a tort de parler en amour de

mauvais choix, puisque, dès qu'il y a choix, il ne peut être que mauvais »<sup>82</sup>. Alors, comme auparavant, la sagesse consiste à anesthésier la faculté de souffrir plutôt qu'à s'efforcer en vain d'atténuer les aiguillons qui l'exacerbent. « *Non che la speme il desiderio...* »<sup>83</sup>. « On désire être compris parce qu'on désire être aimé, et on désire être aimé parce qu'on aime. La compréhension des autres est indifférente et leur amour importun »<sup>84</sup>.

Cependant, si pour Proust l'amour prend sa source dans la tristesse de l'homme, l'amitié prend sa source dans sa couardise. Et si ni l'amour ni l'amitié ne peuvent se réaliser à cause de l'impénétrabilité (l'isolement) de tout ce qui n'est pas *cosa mentale*<sup>85</sup>, du moins l'échec de la possession peut-il présenter une noblesse tragique, tandis que la tentative de communiquer là où nulle communication n'est possible ne représente qu'une vulgarité simiesque, une farce affreuse, semblable à la douce folie qui vous fait tenir conversation avec les meubles<sup>86</sup>. L'amitié, selon Proust, est la négation de la solitude irrémédiable à laquelle tout être humain est condamné. L'amitié implique une acceptation presque pitoyable des valeurs superficielles. L'amitié est un artifice social, comme le capitonnage d'un fauteuil ou la distribution des poubelles ; elle n'a aucune signification spirituelle. Pour l'artiste, qui ne s'en tient pas aux surfaces, le refus de toute amitié n'est pas seulement chose raisonnable, c'est une nécessité. Car le seul renouvellement spirituel possible se trouve en profondeur. La pulsion artistique ne va pas dans le sens d'une expansion, mais d'une contraction. L'art est l'apothéose de la solitude. Aucune communication n'est possible parce qu'il n'existe aucun moyen de communiquer. Même en ces rares occasions où il arrive que le mot et le geste soient des expressions correspondant à la personnalité, ils perdent toute signification, comme s'ils avaient à traverser le rideau mouvant d'une cataracte avant de parvenir à la personnalité opposée<sup>87</sup>. Soit nous parlons et agissons par nous-mêmes, et dans ce cas notre discours et nos agissements sont déformés et vidés de leur sens par une intelligence autre que la nôtre, soit nous parlons et agissons au nom d'un autre, et dans ce cas notre discours et nos agissements ne sont que mensonges. « On ment toute sa vie », écrit Proust, « même, surtout, peut-être seulement, à ceux qui nous aiment et, par-dessus tout, à cet étranger

dont le mépris nous causerait le plus de peine – à nous-mêmes »<sup>88</sup>. Pourtant le mépris qu'éprouvent une demi-douzaine – ou un demi-million – d'imbéciles sincères pour un homme de génie devrait nous guérir à tout jamais de notre susceptibilité absurde et de notre faculté d'être blessés par cette calomnie lapidaire que l'on nomme une insulte.

Proust situe l'amitié quelque part entre la fatigue et l'ennui<sup>89</sup>. Il n'accepte pas la conception nietzschéenne qui veut que l'amitié trouve ses fondements dans une sympathie intellectuelle, simplement parce qu'il ne considère pas que l'amitié puisse avoir la moindre signification intellectuelle, « chacun appelant idées claires (non platoniques) celles qui sont au même degré de confusion que les siennes propres »<sup>90</sup>. Pour lui, pratiquer l'amitié équivaut à sacrifier l'essence de soi, seule réalité incommunicable, aux exigences d'une habitude frileuse qui éprouve le besoin d'être confortée par quelques soins attentifs. L'amitié n'est qu'un mouvement erroné de l'esprit<sup>91</sup> – de l'intérieur vers l'extérieur. C'est un mouvement qui nous porte, d'une assimilation purement spirituelle de ces ingrédients immatériels que l'artiste nous procure en les extrayant de la vie, vers les bogues abjectes et indigestes qu'implique le contact direct avec ce qui est matériel et concret, du moins ce que nous nommons le matériel et le concret. Le narrateur se rend à Balbec et à Venise, rencontre Gilberte, la duchesse de Guermantes et Albertine, non parce que l'essence de ces lieux et de ces êtres l'attire, mais parce qu'il est poussé vers leurs équivalents arbitraires et idéalisés. Or, la seule recherche féconde est une excavation, une immersion, une concentration de l'esprit, une plongée en profondeur. L'artiste est certes actif, mais d'une manière négative : il se dérobe à la vanité des phénomènes situés à la circonférence périphérique, il se laisse attirer jusqu'à l'œil du cyclone. Il est incapable de pratiquer l'amitié, car l'amitié est une force centrifuge induite par la peur de soi-même, la négation de soi. Il faut considérer Saint-Loup comme un être moins individuel que le narrateur, un pur produit de la plus ancienne noblesse française. La beauté, l'aisance de sa tendresse à l'égard du narrateur – comme lorsque dans un restaurant à Paris il se livre avec grâce et par délicatesse à un exercice de voltige afin que son ami ne soit pas dérangé<sup>92</sup> – sont appréciées non comme les

manifestations d'une personnalité particulièrement charmante mais comme les attributs inévitables d'une naissance trop illustre et d'une éducation parfaite. « L'homme n'est pas », écrit Proust, « un bâtiment dont on peut accroître la superficie par des adjonctions, mais un arbre dont le tronc et la frondaison sont les manifestations de la sève intérieure »<sup>23</sup>. Nous sommes seuls<sup>24</sup>. Nous ne pouvons connaître et ne pouvons être connus. « L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment »<sup>25</sup>.

Ici, comme toujours, Proust est totalement détaché de toute considération éthique. Chez Proust et dans son univers il n'y a ni justice ni injustice (sauf, peut-être, dans les passages où il est question de la guerre ; alors pendant un instant il cesse d'être un artiste et élève la voix avec la plèbe, la foule, la populace, la canaille). La tragédie n'a pas de lien avec la justice humaine. La tragédie est le récit d'une expiation, mais pas l'expiation minable de la violation d'une loi locale codifiée par des fripons à l'usage des imbéciles ; le personnage tragique représente l'expiation du péché originel, du péché éternel et originel qu'ils ont commis, lui et tous ses *socii malorum*<sup>26</sup> : le péché d'être né.

*Pues el debito mayor*

*Del hombre es haber nacido*<sup>27</sup>.

Tandis qu'il se dirige en voiture vers l'hôtel de Guermantes, il a le sentiment que tout est perdu, que sa vie n'est qu'une succession de pertes, qu'elle est dépourvue de toute réalité car rien ne survit, rien de son amour pour Gilberte, pour la duchesse de Guermantes, pour sa grand-mère, et maintenant rien non plus de son amour pour Albertine, rien de Combray, ni de Balbec, ni de Venise, sauf les images déformées que lui offre sa mémoire volontaire, une vie tout en longueur, une série de bouleversements et de remises au point, dans laquelle ni le mystère ni la beauté ne sont sacrés, une vie où tout, sauf les piliers inébranlables de son ennui sempiternel, s'est détruit dans le dissolvant torrentiel des années, une vie dont le long passé est si morne et dont l'avenir n'a absolument aucun sens, une vie totalement dénuée de

toute nécessité individuelle et permanente, au point que sa mort, maintenant ou demain, dans un an ou dans dix, serait une fin mais pas une conclusion. Et il pense que l'expression de Bergotte, « les joies de l'esprit »<sup>98</sup>, n'a aucun sens. Il avait si longtemps estimé que l'art était l'unique idéal, le seul élément intact dans un monde corruptible. A présent – soit parce que l'art possède une nature nécessairement artificielle, soit parce que son propre manque de talent est décidément incurable –, l'art lui semble aussi irréel et stérile que les inventions d'une imagination en délire, « comme un orgue de Barbarie détraqué qui joue toujours autre chose que l'air indiqué »<sup>99</sup> ; et les matériaux de l'art – Béatrice, Faust, « l'azur du ciel immense et rond »<sup>100</sup> et les cités que ceint la mer –, toute la beauté absolue d'un monde magique, sont aussi dérisoires et vulgaires dans leur réalité que Rachel et Cottard, aussi pâles, las, cruels, inconstants et maussades que la lune dans les poèmes de Shelley<sup>101</sup>. Ainsi, après des années d'une solitude stérile, c'est sans enthousiasme aucun qu'il se traîne à nouveau vers une société mondaine qui a cessé de l'intéresser depuis longtemps. Et maintenant c'est à la frange de toute cette futilité, grâce à cet abattement et à cette lassitude qui, suscitant le dégoût, étaient nés d'une lucidité stérile et minutieuse (grâce à eux, car les ambitions d'une mémoire découragée se limitent dès lors à la conscience du présent le plus immédiat et le plus utilitaire) qu'il va recevoir la révélation que son esprit dans ses moments d'exaltation les plus intenses s'était toujours vu refuser, que son intelligence n'avait pas réussi à extraire de l'énigme<sup>102</sup> tellurique que proposent l'arbre et la fleur, le geste et l'art. Il va connaître une expérience religieuse au seul sens intelligible de cette épithète, tout à la fois assumption et annonciation. Il va enfin comprendre la promesse de Bergotte, l'épanouissement d'Elstir, le message que Vinteuil lui envoie de son paradis, le cours douloureux mais nécessaire de sa propre vie, et la futilité infinie – pour l'artiste – de tout ce qui n'est pas l'art.

Cette matinée se divise en deux parties. L'expérience mystique et la méditation du narrateur dans le poêle cartésien de la bibliothèque des Guermantes, puis les implications de cette expérience appliquée à l'œuvre d'art qui prend forme dans son esprit au cours de la réception elle-même. De

la victoire remportée sur le temps il passe à la victoire du temps ; de la négation de la mort à sa confirmation. En sorte qu'à la fin comme dans l'ensemble de son œuvre Proust respecte la dualité inhérente à chaque condition, à chaque circonstance vécue. Si idéale qu'elle soit, la tautologie présuppose une comparaison. L'affirmation d'une équivalence n'implique qu'une identification approximative et, en prouvant l'unité, nie l'unité.

En traversant la cour, il trébuche sur les pavés<sup>103</sup>. Tout ce qui l'environne disparaît, les wattmen<sup>104</sup>, les étables, les voitures, les invités, la réalité tout entière de l'endroit et du moment. Son angoisse, ses doutes quant à la réalité de la vie et de l'art se dissipent. Il est abasourdi par un déferlement d'extase, inondé d'une allégresse qui avait irrigué si parcimonieusement jusque-là sa vie désertique. Une intolérable clarté aboli la grisaille. Et soudain Venise émerge de la cohorte des jours oubliés, Venise dont il n'avait pu exprimer l'essence radieuse parce que la vulgarité dominante d'une mémoire besogneuse l'avait rejetée. Le renouvellement inopiné d'un équilibre précaire né dans le baptistère de San Marco a arraché Venise à la côte adriatique pour la poser, intruse éclatante et véhémence, dans la cour de la princesse de Guermantes. Mais déjà cette vision s'est évanouie et le voici libre de reprendre ses obligations mondaines. On le fait entrer dans la bibliothèque, car l'ex-Mme Verdurin, qui est tout à la fois la Norne<sup>105</sup> et la victime des migraines de l'Harmonie, trône parmi les invités, inhalant avec passion du Rhino-Goménol pour le plus grand bien de ses muqueuses nasales et subissant les extases les plus atroces de la névralgie stravinskienne. Tandis qu'il attend, seul, que le morceau prenne fin, le miracle qui avait eu lieu dans la cour se renouvelle sous quatre formes différentes. Nous y avons déjà fait allusion. Un serviteur fait tinter une cuillère contre une assiette, le narrateur s'essuie la bouche avec une serviette lourdement empesée, une conduite d'eau émet un bruit strident de sirène, il extrait *François le Champi* d'un rayon de la bibliothèque. Et de même que la place San Marco avait fait irruption dans la cour pour y déployer son empire lumineux et fugace, de même la bibliothèque est-elle successivement envahie par une rangée d'arbres, par la marée haute qui déferle sur la plage à Balbec, par l'immense salle à manger du

Grand Hôtel que le soleil couchant et la lumière vespérale sur les flots marins inondent comme un aquarium, par Combray et ses « côtés » et, finalement, par la lecture respectueuse d'une prose revêche, distinguée, telle que transmise et formulée par la voix de sa mère, atténuée, adoucie jusqu'à devenir une berceuse, déroulant tout au long de la nuit son murmure protecteur pour un enfant en proie à l'insomnie.

Si réussie soit-elle, la tentative d'une évocation ne peut projeter que l'écho d'une sensation passée. Car, étant un acte de l'intellect, l'évocation est soumise aux préjugés de l'intelligence qui élimine de chaque sensation éprouvée – les estimant illogiques et insignifiants – tout intrus frivole et discordant, tout mot ou geste, son ou parfum qui ne peuvent trouver leur place dans le puzzle d'un concept. Pourtant, l'essence même de toute expérience nouvelle se trouve précisément dans cet élément mystérieux que la volonté aux aguets rejette comme anachronique. Cet élément mystérieux est l'axe autour duquel la sensation se meut, le centre de gravité de sa cohérence. En sorte qu'aucune manipulation volontaire ne pourra jamais parvenir à reconstituer dans toute son intégrité une impression que la volonté a pour ainsi dire reléguée au cachot de l'incohérence. Cependant si, *par accident*, et les circonstances étant favorables (un relâchement dans les habitudes de pensée chez le sujet, une réduction d'amplitude de sa mémoire, un amoindrissement du degré de conscience comme il arrive généralement après une période de découragement extrême), – si, par quelque miracle dû à l'analogie, l'impression essentielle d'une sensation passée revient sous forme d'un stimulus immédiat que le sujet peut d'instinct identifier avec le modèle d'origine (*dont la pureté a été conservée intégralement parce qu'elle a été oubliée*), alors la sensation passée tout entière, non pas son écho, ni sa copie, mais la sensation elle-même, abolissant toute barrière temporelle ou spatiale, déferle brusquement, submergeant le sujet dans toute la beauté de sa dimension infaillible. Ainsi le bruit produit par une cuillère heurtant une assiette est-il identifié par le subconscient du narrateur au bruit produit par le coup de marteau d'un mécanicien sur la roue d'un train arrêté devant une rangée d'arbres, bruit que sa volonté avait rejeté comme étranger à son activité

immédiate. Mais un acte de perception subconscient et gratuit a réduit l'objet – la rangée d'arbres – à son équivalent spirituel, immatériel et assimilable. Le souvenir de cet acte de pure cognition n'a pas seulement été associé au bruit du marteau heurtant la roue, il a pris ce bruit pour axe central. Comme toujours, l'homme du moment n'a aucune importance. L'exposé proustien n'a pas pour point de départ la gangue du cristal, mais son noyau : ce qui s'est cristallisé. L'expérience la plus insignifiante, dit-il en fait, est incrustée d'éléments qui logiquement n'ont rien à voir avec elle et que notre intelligence a donc rejetés. L'expérience est enfermée comme dans un vase clos rempli d'un certain parfum, baigné d'une certaine couleur et porté à une certaine température. Ces vases sont suspendus à des altitudes diverses, disposés sur toute la hauteur de nos années. N'étant pas accessibles à notre mémoire intellectuelle, ils sont en un sens préservés, la pureté de leur contenu atmosphérique est garantie par l'oubli. Chacun de ces vases est conservé à sa juste place, à sa date exacte. Ainsi, lorsque ce microcosme emprisonné est pris d'assaut de la manière que nous avons dite, nous sommes inondés d'un air nouveau, d'un parfum nouveau (nouveaux précisément parce que déjà respirés autrefois) et nous respirons cet air du vrai paradis, du seul paradis qui ne soit pas le rêve d'un fou, le paradis que nous avons perdu<sup>106</sup>.

L'identification de l'expérience immédiate avec celle du passé, l'action récurrente ou sa réaction dans le présent, équivaut à une conjonction entre l'objet idéal et le réel, entre l'imagination et la sensation directe, entre le symbole et la substance. Cette conjonction libère au grand jour la réalité essentielle à laquelle ni la vie contemplative ni la vie active ne donnent accès. Ce qui est commun tout à la fois au présent et au passé est plus essentiel que chacun de ces deux termes pris séparément<sup>107</sup>. La réalité, qu'on l'appréhende de façon imaginaire ou empirique, demeure une surface impénétrable, hermétique. L'imagination, qui s'applique, a priori, à ce qui est absent, s'exerce dans le vide et ne saurait tolérer les limitations du réel. Un contact direct, purement expérimental, entre le sujet et l'objet n'est pas davantage possible, car sujet et objet sont nécessairement séparés par la conscience perceptive du sujet. L'objet perd alors son intégrité, devenant un simple

prétexte ou un mobile intellectuel. Cependant, grâce à cette récurrence, l'expérience est à la fois imaginaire et empirique, à la fois évocation et perception directe, réelle et non pas seulement présente, idéale et non pas seulement abstraite, un réel idéal, essentiel, extra-temporel. Mais, si cette expérience mystique confère une essence extra-temporelle, il s'ensuit que celui qui l'éprouve est, sur le moment, un être extra-temporel. La solution proustienne, pour autant que nous l'ayons pleinement examinée, consiste donc en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort. (Ici une brève impertinence pour souligner que *Le temps retrouvé* est une expression presque aussi peu appropriée à la solution proustienne que le serait *Crime et châtiment* pour un chef-d'œuvre qui ne contiendrait pas la moindre allusion au crime ni au châtiment. Le temps n'est pas retrouvé, il est aboli. Le temps est retrouvé mais, avec lui, la mort, lorsque le narrateur quitte la bibliothèque et rejoint les invités<sup>108</sup>, perchés en leur décrépitude périlleuse sur les vivantes échasses du temps et préservés de la mort par quelque miracle d'équilibre terrifié. Si le titre est un bon titre, alors l'épisode de la bibliothèque est une platitude.) Dans l'exaltation d'une éternité éphémère, émergeant des ténèbres du temps, de l'habitude, de la passion et de l'intelligence, voici donc qu'il comprend la nécessité de l'art. Car c'est à la seule clarté brillante de l'art qu'il peut déchiffrer l'extase déconcertante éprouvée jadis en contemplant les formes impénétrables d'un nuage, d'un triangle, d'un clocher, d'une fleur, d'un caillou<sup>109</sup> : le mystère, l'essence, l'Idée, prisonniers de la matière, avaient alors sollicité la bienveillante attention d'un sujet passant par là enfermé dans sa gangue d'impureté, et lui avaient au moins offert, comme Dante offrant son chant aux *ingegni storti e loschi*<sup>110</sup>, l'image d'une beauté incorruptible :

*Ponete mente almen com'io son bella*<sup>111</sup>.

Il comprend alors la définition que donne Baudelaire de la réalité : « la fusion adéquate du sujet et de l'objet », et, plus clairement que jamais, le caractère illusoire et absurde d'un art réaliste, « misérable relevé de lignes et de

surface »<sup>112</sup>, ainsi que la vulgarité d'une littérature de notations<sup>113</sup> à deux sous la ligne.

Il quitte la bibliothèque et se trouve confronté au spectacle du Temps qui s'est incarné. Tandis qu'un instant auparavant deux heures distantes l'une de l'autre, telles deux cymbales étincelantes tenues immobiles à bout de bras, séparées par l'inflexible étendue des années écoulées, avaient obéi à l'impulsion irrésistible de leur attraction mutuelle et s'étaient entrechoquées comme des nuages d'orage dans un éclair et un grondement d'airain, à présent la mesure de leur distance exacte, d'un extrême à l'autre, est inscrite sur le visage et la décrépitude de ceux qui vont mourir, courbés, comme les orgueilleux de Dante, sous le poids des ans « gauches, lents, lourds et pâles comme s'ils eussent été de plomb »<sup>114</sup>.

*e qual più pazienza avea negli atti  
piangendo pareva dicer : – Più non posso*<sup>115</sup>.

Nous disons adieu à M. de Charlus, baron Palamède de Charlus, duc de Brabant, seigneur de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes, le Charlus à l'insolence inqualifiable, à présent Lear humble et agité de tremblements convulsifs<sup>116</sup>, couronné par le torrent de sa chevelure d'argent ; Œdipe sénile à l'orgueil abaissé, courbé sur un missel ou saluant jusqu'à terre Mme de Saint-Euverte ébahie devant une telle déférence car il la méprisait jadis, au temps de son orgueil redoutable, l'appelant la duchesse de Caca ou la princesse de Pipi<sup>117</sup> ; archange Raphaël au bord de la tombe, poursuivant encore furtivement les fils de Toby, escorté par le fidèle Jupien, grand maître du Temple de l'Impudeur. Et le chant funèbre de sa voix sourde et sépulcrale semble tomber comme des pelletées de terre lancées par un fossoyeur : « Hannibal de Bréauté, mort ! Antoine de Mouchy, mort ! Charles Swann, mort ! Adalbert de Montmorency, mort ! Boson<sup>118</sup> de Talleyrand, mort ! Sosthène de Doudeauville, mort ! »<sup>119</sup>. Le narrateur arrive à effectuer toute une série d'identifications volontaires et laborieuses qui contrastent avec celles qu'il a faites dans la bibliothèque, involontaires et spontanées. D'une marionnette abjecte au sourire niais, qui tient à la fois du mendiant loqueteux

et du moribond-bouffe<sup>120</sup> il parvient à découvrir que c'est son ennemi, M. d'Argencourt, qu'il avait connu si rogue, hautain et empesé ; d'une grosse douairière qu'il prend d'abord pour Mme de Forcheville, Gilberte elle-même. Ainsi passent-ils à la dérive, Oriane et le duc de Guermantes, Rachel et Bloch, Legrandin et Odette, et tant d'autres, portant le fardeau de Saturne vers la lumière qui se lèvera, vers Uranus, étoile du Sabbat.

Au sein du Temps créateur et destructeur, Proust découvre qu'il est un artiste : « Je comprenais ce que signifiaient la mort, l'amour, les joies de l'esprit, l'utilité de la douleur, la vocation, etc. »<sup>121</sup>. Nous avons fait allusion à son mépris pour la littérature qui « décrit », pour les réalistes et les naturalistes qui vénèrent les détritrus de l'expérience, prosternés devant l'épiderme et l'attaque d'épilepsie foudroyante, satisfaits de transcrire la surface, la façade derrière laquelle l'Idée demeure prisonnière. Le processus proustien, à l'inverse, est celui d'Apollon qui écorche vif Marsyas, puis, impavide, s'empare de son essence même : les eaux phrygiennes. « *Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla* »<sup>122</sup>. Mais l'affectivité joue un trop grand rôle chez Proust pour que le symbolisme intellectuel d'un Baudelaire, abstrait et discursif, puisse le satisfaire. L'unité baudelairienne est une unité *post rem*, une unité extraite de la pluralité. Son système de « correspondances »<sup>123</sup> est déterminé par un concept, donc strictement limité et épuisé par sa définition même. Proust ne se soucie pas des concepts, il poursuit l'Idée, le concret. Il admire les fresques de la chapelle des Giotto<sup>124</sup> dans le jardin de l'Arena à Padoue parce que leur symbolisme est traité comme une réalité précise, littérale, concrète, et n'est pas la simple expression picturale d'une notion. Dante, si tant est que l'on puisse dire qu'il ait jamais échoué en quoi que ce soit, échoue lorsqu'il décrit des personnages purement allégoriques, Lucifer, le Griffon du Purgatoire et l'Aigle du Paradis, dont la signification est purement conventionnelle, extrinsèque : l'allégorie échoue alors comme elle est condamnée à échouer toujours sous la plume du poète. L'allégorie de Spenser<sup>125</sup> s'effondre vite après quelques chants. Dante, parce qu'il était un

artiste et non un petit prophète, n'a pu empêcher son allégorie de s'échauffer, de se galvaniser en une anagogie. La *Vision de Mirza*<sup>126</sup> est une bonne allégorie parce que l'écriture en est plate. Chez Proust, l'objet peut être un symbole vivant à condition qu'il soit symbole de lui-même. Le symbolisme de Baudelaire est devenu chez Proust un *autosymbolisme*. On pourrait situer le point de départ de Proust dans le symbolisme, ou plutôt dans ses faubourgs. Mais il ne poursuit pas la route *pari passu* avec Anatole France vers un scepticisme distingué, ni vers les manières marmoréennes ; pas davantage, nous l'avons vu, avec Daudet et les Goncourt vers les « notes d'après nature »<sup>127</sup> ; encore moins, bien sûr, avec les parnassiens vers les ineffables gamineries de François Coppée. Il ne sollicite aucun fait, il ne cisèle aucun pommeau comme le ferait un Cellini. Certes, il réagit, mais dans une direction différente. Il s'éloigne des symbolistes, et retourne vers Hugo. Voilà pourquoi c'est une figure indépendante et solitaire. Le seul contemporain chez qui il me semble voir un peu la même tendance régressive, c'est Joris Karl Huysmans. Mais celui-ci haïssait cette tendance qu'il devinait en lui-même et il la réprimait. Il parle avec amertume de « l'inéluctable gangrène du romantisme », et pourtant son des Esseintes est un personnage fabuleux, un Alfred Lord Baudelaire<sup>128</sup>.

Cette tendance romantique nous est souvent rappelée chez Proust. Il est romantique dans sa façon de substituer l'affectivité à l'intelligence, dans la manière dont il oppose le témoignage probant d'un état affectif particulier à toutes les subtilités d'un système de références rationnelles, dans son rejet du concept en faveur de l'Idée, dans son scepticisme à l'égard de la causalité. Ainsi, contrairement à ses explications intuitives, ses explications purement logiques d'un effet particulier sont-elles toutes hérissées d'alternatives diverses\*. Il est romantique dans son désir angoissé de parvenir à accomplir sa mission, d'être un serviteur attentionné et fidèle. Il ne cherche pas à esquiver les conséquences de son art tel qu'il lui a été révélé. Il écrira comme il a vécu, immergé dans le temps. L'artiste classique s'arroge omniscience et omnipotence ; il se situe artificiellement hors du temps pour donner du relief à sa chronologie et une causalité à son développement. La chronologie chez

Proust est extrêmement difficile à suivre ; les événements se succèdent dans un désordre spasmodique et ses personnages, ses thèmes, bien qu'ils semblent obéir à une nécessité interne presque démente, sont présentés et développés avec un souverain mépris dostoïevskien pour la trivialité d'un enchaînement plausible. (L'impressionnisme de Proust nous ramènera à Dostoïevski.) D'une façon générale, l'artiste romantique est profondément concerné par le temps, il est conscient du rôle primordial que joue la mémoire dans l'inspiration, (« C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir ! »<sup>129</sup>), mais il a tendance à utiliser l'emphase là où Proust, lui, traite les choses avec une maîtrise et une retenue pathologiques. Chez Musset, par exemple, l'intérêt repose plus sur une vague identification extra-temporelle sans cohésion ni simultanéité véritables entre le moi et le non-moi que sur les fonctions évocatrices d'une mémoire spécifique. Mais l'analogie est trop brumeuse et ne nous mènerait nulle part, même si Proust cite Chateaubriand et Amiel comme ses ancêtres spirituels. Il est fort difficile d'établir un lien entre Proust et ce couple de panthéistes mélancoliques qui dansent au crépuscule un fandango funèbre. Et malgré tout Proust admirait la poésie de la comtesse de Noailles. Saperlipopette<sup>130</sup> !

Le narrateur avait attribué son « manque de talent »<sup>131</sup> à l'absence chez lui du don d'observation, ou plus exactement à ce qu'il supposait être une manière d'observer impropre à l'inspiration artistique. Il était incapable d'enregistrer la surface des choses. C'est pourquoi, ayant lu des comptes rendus aussi brillants et copieux que ceux du Journal des Goncourt, il conclut – seule alternative – que soit il est totalement dépourvu du précieux talent des journalistes, soit il existe un abîme immense et inéluctable entre la banalité de la vie et la magie de la littérature : soit il est dépourvu de talent, soit l'art est dépourvu de réalité. Et il décrit<sup>132</sup> la nature radiographique de son regard : ce qui peut être copié, il ne le voit pas ; il recherche une relation, un dénominateur commun, le substrat. Ce qui est dit l'intéresse moins que la façon dont cela est dit. Et ses facultés sont mises en alerte plus intensément par les stimulations intermédiaires<sup>133</sup> que par les stimulations extrêmes, essentielles. On trouve d'innombrables exemples de ces réflexes secondaires. S'étant retiré dans sa

chambre obscure et fraîche de Combray, l'essence tout entière d'un après-midi brûlant lui parvient grâce aux coups de marteau, étincelles écarlates qui retentissent dans la rue, et grâce à la musique de chambre que jouent les mouches dans la pénombre. Allongé dans son lit le matin à l'aube, la nature exacte du temps qu'il fait, la température et la visibilité lui sont communiquées en termes de sonorités par les cloches qui carillonnent et les cris des marchands ambulants. Ainsi donc la perception instinctive – l'intuition – est-elle primordiale dans l'univers proustien. Car, lorsque l'habitude ne vient pas le vicier, l'instinct se traduit par un réflexe, idéalement lointain et indirect aux yeux de Proust : un réflexe en cascade. A présent, il considère que sa triste incapacité à observer de manière artistique constitue toute une série d'« omissions inspirées »<sup>134</sup>. L'œuvre d'art n'est ni créée ni choisie mais découverte, dévoilée, tirée des obscurités intérieures<sup>135</sup> où elle préexiste chez l'artiste, en tant que loi de sa nature. La seule réalité est celle que fournissent les hiéroglyphes tracés par la perception inspirée (l'identification du sujet et de l'objet). Les conclusions qu'en tire l'intelligence n'ont qu'une valeur arbitraire, une validité potentielle. « L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après »<sup>136</sup>. Pour l'artiste, dans le monde des phénomènes objectifs la seule hiérarchie possible est donc représentée par le barème de leurs coefficients de pénétration respectifs, c'est-à-dire en termes subjectifs. (Encore une pique contre les réalistes.) L'artiste a reçu son texte, l'artisan le traduit. « Le devoir et la tâche d'un écrivain (pas un artiste, un écrivain) sont ceux d'un traducteur »<sup>137</sup>. La réalité de l'ombre d'un nuage sur l'eau de la Vivonne n'est pas exprimée par le « Zut alors ! »<sup>138</sup> que crie le narrateur mais par l'interprétation qu'il fait de cette exclamation inspirée. L'expression indirecte doit être ramenée dans le droit chemin ; ainsi, « Vous êtes charmante » équivaut à « J'ai du plaisir à vous embrasser »<sup>139</sup>.

Le relativisme de Proust et son impressionnisme sont les auxiliaires de cette attitude anti-intellectuelle. Curtius<sup>140</sup> parle du « perspectivisme » de Proust et de son « relativisme positif », en l'opposant au relativisme négatif de la fin du

dix-neuvième siècle, le scepticisme de Renan et d'Anatole France. J'estime que l'expression « relativisme positif » est un oxymoron, je crois pouvoir affirmer qu'elle ne s'applique pas à Proust et je sais qu'elle vient tout droit du laboratoire de Heidelberg. Nous avons vu comment, dans le cas d'Albertine (et Proust étend cette expérience à toutes les relations humaines), les multiples aspects (pour ce mot lamentable, entendez *Blickpunkt*<sup>141</sup>) ne se résolvent pas en une synthèse positive. L'objet évolue et, lorsqu'on en arrive à la conclusion – si tant est qu'il y en ait une –, elle est déjà périmée<sup>142</sup>. En un sens, Proust est un positiviste, mais son positivisme n'a rien à voir avec son relativisme, lequel, utilisé comme élément comique, est aussi pessimiste et négatif que celui d'Anatole France. Le « livre », c'est pour Proust l'acte littéraire, pour la ménagère un livre de comptes et pour Sa Majesté le registre de ses audiences. « Rachel quand du Seigneur » représente pour le narrateur trente francs et une morne satisfaction, pour Saint-Loup une fortune et un objet de souffrances infinies<sup>143</sup>. De même, lorsque Saint-Loup voit la photographie d'Albertine, il ne peut cacher sa stupéfaction qu'une nullité aussi vulgaire ait pu attirer son ami si brillant et si adulé<sup>144</sup>. Le comte de Crécy découpe lui-même les dindonneaux, marquant par là, aussi sûrement que la mort du Christ ou le retour d'Égypte<sup>145</sup>, le point de départ d'un calendrier différent. Pour le baron, l'« infidèle » de Musset doit sûrement être un garçon d'ascenseur ou un receveur d'autobus. Ce relativisme est négatif et comique. L'exaltation que le narrateur éprouve lorsqu'il entend la musique de Vinteuil, il la doit à l'actrice Léa, seule capable de déchiffrer les partitions posthumes du compositeur, ainsi qu'aux rapports entre Charlus et Charlie Morel, le violoniste. Proust n'est positif que dans la mesure où il affirme la valeur de l'intuition<sup>146</sup>.

Par l'impressionnisme de Proust j'entends son énoncé non logique des phénomènes dans l'ordre exact où ils furent perçus avant d'être déformés au point de devenir intelligibles, pour les forcer à entrer dans une série de causes et d'effets. Le peintre Elstir est le type même de l'impressionniste, qui montre ce qu'il voit et non ce qu'il sait qu'il devrait voir : par exemple en appliquant des particularités urbaines à la mer et des particularités marines à la ville, afin

d'exprimer une homogénéité dont il a l'intuition. Voilà qui évoque la définition que donne Schopenhauer du processus artistique comme « la contemplation du monde indépendamment du principe de la raison »<sup>147</sup>. On peut rapprocher ici Proust de Dostoïevski, qui dépeint ses personnages sans les expliquer. Certes, Proust ne fait pratiquement rien d'autre qu'expliquer ses personnages, mais ses explications sont expérimentales et non démonstratives. S'il explique ses personnages, c'est afin qu'ils puissent paraître tels qu'ils sont : inexplicables. Les expliquant, il épaissit leur mystère.

On n'estimait guère le style de Proust dans les cercles littéraires français. Mais à présent qu'on ne le lit plus on admet généreusement qu'après tout sa prose aurait pu être encore bien pire qu'elle n'est. Toutefois, il est difficile de se prononcer équitablement à propos d'un style que seul un processus de déduction permet d'appréhender dans une édition<sup>148</sup> dont on ne peut vraiment pas dire qu'elle nous livre l'œuvre de Proust : on devine seulement qu'il y a là une vague velléité de le faire. Proust estime que, comme pour le peintre, le style est plus une affaire de vision que de technique. Il ne partage pas l'opinion superstitieuse qui veut que la forme ne soit rien et que tout réside dans le contenu, ou que le chef-d'œuvre littéraire idéal ne saurait être écrit qu'en une succession de propositions monosyllabiques catégoriques. Aux yeux de Proust, la qualité du langage<sup>149</sup> est plus importante que tout système éthique ou esthétique. D'ailleurs il n'essaye même pas de dissocier la forme et le contenu : l'une est la concrétisation de l'autre, la révélation d'un univers. L'artisan exprime l'univers proustien métaphoriquement parce que l'artiste appréhende cet univers métaphoriquement : c'est l'expression comparative et indirecte d'une perception comparative et indirecte. L'équivalent rhétorique de la réalité proustienne est une longue série de métaphores qui s'enchaînent<sup>150</sup>. C'est un style fatigant, mais pas pour l'esprit. La clarté de la phrase est composée d'une série d'accumulations et d'explosions ; la fatigue que l'on éprouve est une fatigue du cœur, une anémie du sang. Au bout d'une heure, ce n'est pas l'hébétéude mais l'épuisement et la colère qui vous gagnent, submergé, anéanti que vous êtes par l'écume et le déferlement d'une

métaphore après l'autre. Le reproche fait à ce style d'être alambiqué, plein de périphrases, obscur et impossible à suivre, est absolument sans fondement.

Il est significatif que les images de Proust sont pour la plupart botaniques. Il compare l'humain au végétal. L'humanité lui semble être une flore, jamais une faune : aucun chat noir, aucun chien fidèle chez Proust. Il déplore « cette vaine activité qui nous fait perdre le temps à tapisser notre vie d'une végétation humaine vivace mais parasite »<sup>151</sup>. La femme et le fils de l'amateur des Le Sidaner lui apparaissent sur la plage à Balbec comme deux renoncules en fleurs ; le rire d'Albertine a la couleur et le parfum d'un géranium ; Gilberte et Odette sont des lilas, blanc et mauve ; il parle d'une scène de *Pelléas et Mélisande* qui éveille son allergie et le voilà qui éternue, en proie au rhume des roses. Ce penchant pour la botanique s'accorde tout naturellement avec son indifférence totale à l'égard des valeurs morales et de la justice des hommes. La fleur, la plante n'ont pas la volonté consciente ; sans pudeur, elles exposent aux regards leurs organes de reproduction<sup>152</sup>. Et dans une certaine mesure il en est de même chez Proust pour les hommes et les femmes, dont la volonté est aveugle et acharnée mais jamais consciente d'elle-même, une volonté jamais abolie dans la perception absolue d'un sujet absolu. Ils sont les victimes de leur volonté. En proie à une activité ridicule et prédéterminée, ils s'agitent fébrilement dans les limites étroites d'un monde impur. Mais sans notion de pudeur. Il ne s'agit jamais de savoir s'ils ont raison ou tort. L'homosexualité n'est jamais définie comme un vice : elle est tout aussi dénuée d'implications morales que le mode de fécondation de la *Primula veris* ou du *Lythrum salicaria*. Et, comme les êtres du monde végétal, les êtres humains semblent solliciter l'attention d'un pur sujet afin de pouvoir changer leur état d'êtres voués à une volonté aveugle en celui d'objets qui s'offrent aux regards. Proust est ce pur sujet. Il est presque totalement exempt de l'impureté de la volonté. Il déplore son manque de volonté jusqu'à ce qu'il ait compris que la volonté – utilitaire, puisqu'elle sert l'intelligence et l'habitude – n'est pas une condition nécessaire à l'expérience artistique. Si le sujet est pur de toute volonté, alors l'objet est pur de toute causalité<sup>153</sup> (le temps et l'espace sont considérés comme formant un tout). Et cette végétation

humaine se trouve purifiée, plongée dans un état transcendantal d'aperception qui peut saisir le Modèle, l'Idée, la Chose en soi.

On ne trouve chez Proust aucun collapsus de la volonté comme chez Spenser, chez Keats et chez Giorgione<sup>154</sup>. A Paris, tout au long d'une nuit, il regarde une branche de pommier en fleurs posée sous sa lampe, contemplant la blancheur crémeuse des corolles jusqu'à ce que l'aube vienne les teinter de rouge<sup>155</sup>. Mais ce n'est pas l'affreuse catalepsie éperdue d'un Keats frappé de terreur, accroupi dans un bosquet moussu, anéanti comme une abeille par la douceur des parfums, « enivré par l'exhalaison des pavots » et observant « les dernières gouttes de sève qui suintent heure après heure » ; ce n'est pas non plus le transport de passion d'un jeune homme giorgionesque, lointain, immobile, le souffle presque coupé, l'esprit ébranlé tant il est corrompu, trempé jusqu'à la moelle de ses os pourrissants, tel que l'a si bien évoqué D'Annunzio dans sa description du *Concerto*<sup>156</sup> (« *ma se io penso alle sue mani nascoste, le imagino nell'atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le ditta* »<sup>157</sup>) et si mal interprété par le même auteur lorsqu'il voit dans le personnage maudit en état de transe que montre la *Tempesta*<sup>158</sup> un vulgaire Léandre qui prend un peu de repos entre deux orgasmes ; et ce ne sont pas davantage les affreuses grenades de *Il Fuoco*<sup>159</sup>, fruits éclatés et sanglants, laissant s'écouler dans l'eau putride le suintement rouge de leurs graines en putréfaction. La stase proustienne est contemplative, pur acte de compréhension dépourvu de volonté – pure *amabilis insania*<sup>160</sup>, simple *Holder Wahsinn*<sup>161</sup>.

On pourrait écrire tout un ouvrage<sup>162</sup> sur la signification de la musique dans l'œuvre de Proust, en particulier la musique de Vinteuil : la sonate et le septuor. L'influence de Schopenhauer sur cet aspect de l'argumentation proustienne<sup>163</sup> est indéniable. Schopenhauer<sup>164</sup> rejette l'idée leibnizienne selon laquelle la musique est « une arithmétique occulte »<sup>165</sup> et, dans son esthétique, il la sépare des autres arts qui ne peuvent produire que l'Idée accompagnée de ses phénomènes concomitants, tandis que la musique est l'Idée en soi qui ignore le domaine des phénomènes. La musique existe idéalement hors de l'univers et nous l'appréhendons non pas dans l'espace mais seulement dans le temps. Elle est donc pure de toute hypothèse téléologique. Cette qualité

essentielle de la musique est déformée par l'auditeur qui, étant un sujet impur, s'acharne à vouloir conférer une forme à ce qui est idéal et invisible, et s'obstine à incarner l'Idée dans ce qu'il croit être un paradigme approprié. L'opéra est donc par définition une corruption affreuse de l'art le plus désincarné qui soit. Les paroles d'un livret sont à la phrase musicale qu'elles individualisent ce que, par exemple, la colonne Vendôme est à la perpendiculaire idéale. A ce compte-là, l'opéra est moins accompli que le vaudeville qui lui, au moins, intronise la comédie d'une énumération exhaustive. Ces considérations jettent une lumière sur la belle convention qu'est le *da capo*, témoin de la nature ineffable et intime d'un art parfaitement compréhensible et totalement inexplicable. La musique est l'élément catalyseur dans l'œuvre de Proust. A lui qui n'y croit pas, elle prouve la permanence de la personnalité et la réalité de l'art. Elle fait la synthèse des moments privilégiés qu'elle accompagne en parallèle. Proust décrit l'expérience mystique récurrente comme « une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inépuisables, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impression [...] *sine materia* »<sup>166</sup>. Contrairement à Swann qui identifie la « petite phrase » de la sonate à Odette, donne une dimension spatiale à ce qui est hors de l'espace et transforme ce passage en l'hymne national de son amour, le narrateur voit dans la phrase rouge du septuor, qui sonne la trompette de la victoire dans le dernier mouvement comme quelque archange de Mantegna vêtu d'écarlate, l'affirmation immatérielle, idéale, d'une beauté unique, essentielle, l'affirmation d'un univers unique, l'univers et la beauté invariables de Vinteuil exprimés timidement comme une prière, une supplique dans la sonate, puis comme un espoir dans le septuor, – l'affirmation de la « réalité invisible » qui fait de la vie du corps sur terre un pensum maudit et dévoile le sens du mot *defunctus*<sup>167</sup>.

---

1. Au cours du siège de Troie, Télèphe, fils d'Héraclès, fut blessé par Achille. L'oracle avait prédit qu'il serait guéri par ce qui l'avait blessé. De fait, il guérit grâce à de la rouille provenant du fer de la lance d'Achille.

2. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 622.

3. *Idem*, vol. IV, p. 625.

4. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 350.

5. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I, p. 436.

6. Allusion à une publicité pour un apéritif célèbre avant guerre : « Midi, sept heures, l'heure du Berger. »

7. Giacomo Leopardi, « *A se stesso* » (« A soi-même ») : « Les duperies amoureuses font qu'en nous, outre l'espoir, le désir est éteint. »

8. *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 151.

9. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 26-30.

10. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 449 (cf. aussi *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 253).

11. *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 431-435, 438-440.

12. *Idem*, vol. II, p. 432.

13. « Tout regard habituel est une nécromancie », *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 439.

14. *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 421.

15. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 9.

16. Certains commentateurs voient dans ce *nox* une coquille pour *nux*. Il paraît évident que le jeu de mots est délibéré.

17. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 73.

18. En français dans le texte. Baudelaire, *Les fleurs du mal* : « Le balcon » : « Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes. » Cité par Proust, *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 340.

19. En italien, « déhiscence ».

20. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 491-493.
21. Thomas Shadwell, poète dramatique anglais (1642-1692), dont les comédies, pleines de tableaux réalistes, sont en général considérées comme fort ennuyeuses.
22. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 267.
23. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 493-494.
24. C'est, dans l'édition de la Pléiade, le volume III, p. 445 et suiv. (matinée chez la princesse de Guermantes).
25. C'est en fait, après son divorce, Mme de Stermaria.
26. Voir *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 692.
27. *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 148.
28. *Idem*, vol. III, p. 167.
29. Albertine appelle ainsi le « petit chemin de fer d'intérêt local » que Swann appelle, lui, « tortillard » (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 231).
30. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 382.
31. *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 161.
32. « Je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque » *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 152.
33. Voir *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 153-155.
34. *Idem*, vol. III, p. 157.
35. *Idem*, vol. III, p. 156.
36. *Idem*, vol. III, p. 502 : « Une sorte de diaphanéité musicale. »
37. *Idem*, vol. III, p. 181.
38. *Idem*, vol. III, p. 175.
39. Miranda est la fille de Prospero dans *La tempête* de Shakespeare.
40. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 119-121.
41. Voir *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 153-156.
42. *Idem*, vol. II, p. 202.

43. *Idem*, vol. II, p. 152
44. *Idem*, vol. II, p. 228.
45. *Ibidem*.
46. *Idem*, vol. I, p. 298-299.
47. *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 650-653.
48. *Idem*, vol. II, p. 657.
49. *Idem*, vol. II, p. 647.
50. Voir *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 660-661.
51. *La prisonnière*, vol. III, p. 614. L'ordre des phrases est inversé.
52. *Idem*, vol. III, p. 617.
- ★ *Du côté de chez Swann* [vol. I p. 158-163].
53. *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 499.
54. *Idem*, vol. III, p. 501.
55. *La prisonnière*, vol. III, p. 602.
56. Traduction libre. *La prisonnière*, vol. III, p. 850 : « L'équation approximative à cette inconnue qu'était pour moi la pensée d'Albertine... »
57. *Idem*, vol. III, p. 599.
58. Voir *La prisonnière*, vol. III, p. 614.
59. *Idem*, vol. III, p. 614.
60. En français dans le texte.
61. *La prisonnière*, vol. III, p. 598.
62. Région du neuvième cercle de *L'Enfer* de Dante, chant XXXIII, v. 109-147.
63. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 189.
64. *La prisonnière*, vol. III, p. 607-608.
65. *Idem*, vol. III, p. 612.

66. *Idem*, vol. III, p. 887.

67. Il s'agit d'un raccourci. La phrase de Proust est : « Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera. » *Albertine disparue*, vol. IV, p. 31.

68. Voir *La prisonnière*, vol. III, p. 915.

69. *Idem*, vol. III, p. 915.

70. En français dans le texte.

71. « ... Quitte à recommencer à les connaître comme un vieillard frappé d'hémiplégie et qui apprend à lire. » *Albertine disparue*, vol. IV, p. 66.

72. *Idem*, vol. IV, p. 60.

73. *Idem*, vol. IV, p. 72.

74. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 139.

75. *Idem*, vol. IV, p. 142.

76. *Idem*, vol. IV, p. 178-179.

77. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 234.

78. Voir *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 482.

79. *Idem*, vol. IV, p. 600.

80. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 172-176.

81. *Idem*, vol. I, p. 138-139.

82. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 190.

83. Voir note 7. Cf. « Ce n'est pas la satisfaction, mais la réduction progressive, l'extinction finale du désir qu'il faut chercher. » *Albertine disparue*, vol. IV, p. 33-34.

84. *Idem*, p. 78.

85. Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, cité par Proust dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I, p. 491 : « Le bonheur [...] c'était [...] une chose toute en pensées [...] comme disait Léonard de la peinture, *cosa mentale*. »

86. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 454.

87. Voir *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I, p. 601. Samuel Beckett a écrit sur son exemplaire de la *Recherche* en marge de ce passage : « Tragique. »

88. Cette citation est composée à partir de deux phrases de Proust : « On ment toute sa vie, même, surtout, peut-être seulement, à ceux qui nous aiment » (*Albertine disparue*, vol. IV, p. 189) et : « [des étrangers] parmi lesquels il faut toujours compter celui à qui nous mentons le plus parce que c'est celui par qui il nous serait le plus pénible d'être méprisé : nous-mêmes » (*Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 271).

89. *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 689.

90. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I, p. 542. La parenthèse est de Samuel Beckett.

91. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 260 : « Et l'amitié n'est pas seulement dénuée de vertu comme la conversation, elle est de plus funeste. »

92. *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 705.

93. Traduction libre. Le texte de Proust est : « ... Nous ne sommes pas comme des bâtiments à qui on peut ajouter des pierres du dehors, mais comme des arbres qui tirent de leur propre sève le nœud suivant de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison. » *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 260.

94. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 34.

95. *Ibidem*.

96. « Compagnons dans le malheur. » Expression utilisée par Schopenhauer dans *Parerga et Paralipomena*.

97. « Le plus grand péché de l'homme est d'être né. » Calderón, *La vie est un songe*. Egalement cité par Schopenhauer.

98. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 444.

99. *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 342.

100. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, « La chevelure » : « Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues, / Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond. »

101. Shelley, « La lune en son déclin » et « Ode à la lune ».

102. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 77.

103. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 445.

104. Proust utilise pour « chauffeur » ou « cocher » ce faux anglicisme qui désignait les conducteurs de tramway. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 445.

105. Nornes : une des trois divinités du destin dans la mythologie scandinave. Lors du concert donné

à la soirée chez les Verdurin, Proust dit de Mme Verdurin : « Divinité du wagnérisme et de la migraine, sorte de Norne presque tragique » (*La prisonnière*, vol. III, p. 753). Samuel Beckett transpose cette image à la matinée chez la princesse de Guermantes (ex-Mme Verdurin).

106. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 448-449. Voir aussi *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 253.

107. Voir *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 450.

108. *Idem*, vol. IV, p. 625.

109. *Idem*, vol. IV, p. 457.

110. « Les esprits maléfiques et stupides », Dante, *Le banquet*, livre IV, ch. xv.

111. « Considérez au moins à quel point je suis belle. » Dante, *Le banquet*, livre II, première chanson, v. 61.

112. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 463.

113. *Idem*, vol. IV, p. 473.

114. Samuel Beckett pense peut-être à ces deux passages où Proust évoque la démarche difficile des vieillards : « Traînant à ses pieds, qu'elles alourdissaient, comme des semelles de plomb » (*Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 499), et : « Ils semblaient seulement embarrassés quand ils avaient à marcher ; on croyait d'abord qu'ils avaient mal aux jambes, et ce n'est qu'ensuite qu'on comprenait que la vieillesse leur avait attaché des semelles de plomb » (*Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 512).

115. « Certes ils avaient plus ou moins torte échine / selon que plus ou moins pesait leur charge / mais le plus patient en son dehors / semblait dire pleurant : je n'en puis plus. » Dante, « Le purgatoire », chant X, v. 136-139 (Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, trad. A. Pézard).

116. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 438-439.

117. En français dans le texte. Proust dit exactement : « La comtesse Caca [...], la baronne Pipi. » *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 475.

118. Samuel Beckett écrit : « Baron. » Mais, chez Proust, c'est bien « Boson ».

119. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 441.

120. « M. d'Argencourt, dans son incarnation de moribond-bouffé d'un Regnard exagéré par Labiche. » *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 501.

121. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 510.

122. « Celui qui n'a pas la force de tuer la réalité n'a pas la force de la créer. » L'auteur, Francesco de Sanctis (1817-1883), spécialiste de Dante, fut l'élève de Vico.

123. « Correspondance » : « La nature est un temple où de vivants piliers [...]. L'homme y passe à travers des forêts de symboles. »

124. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 226.

125. Edmund Spenser (1552-1599), auteur de *The Faerie Queen* (« La reine des fées »).

126. Œuvre de Joseph Addison (1672-1719), poète, publiciste et homme politique anglais.

127. En français dans le texte.

128. C'est-à-dire un composé d'Alfred de Musset, de Lord Byron et de Charles Baudelaire.

\* Cf. pour cette tendance anti-intellectuelle : *Swann* [vol. I, p. 183-184, 206, 304] ; *Guermites* [vol. II, p. 478-479] (le geste de Saint-Loup *ex nihilo*) ; *Albertine disparue* [vol. IV, p. 10] et *passim*.

129. Victor Hugo, « Tristesse d'Olympio ».

130. En français dans le texte.

131. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 287, 433-434.

132. *Idem*, vol. IV, p. 296-297.

133. Voir *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 296 : « A mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait. »

134. *Idem*, vol. IV, p. 478-490.

135. *Idem*, vol. IV, p. 458.

136. *Idem*, vol. IV, p. 459.

137. *Idem*, vol. IV, p. 469. La parenthèse est de Samuel Beckett.

138. *Idem*, vol. IV, p. 468.

139. *Idem*, vol. IV, p. 475. Le texte est exactement : « Au lieu de [...] “Elle était bien gentille”, lire au travers : “J’avais du plaisir à l’embrasser”. »

140. Ernst Robert Curtius, professeur et essayiste allemand (1886-1956), venait de publier un *Marcel Proust* (1928).

141. En allemand, « point de vue ».

142. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 229. Sur son exemplaire, Samuel Beckett souligne le passage : « Ainsi ce n'est qu'après avoir reconnu [...] mais qui ne le représentent plus » et le signale comme s'opposant à la conception de Curtius.

143. Voir *Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 456-462.

144. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 21.

145. *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 470. En réalité, Proust écrit : « Comme la naissance du Christ ou l'Hégire. »

146. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 458 : « Seule l'impression [...] est un critérium de vérité. »

★ Exemples : une serviette dans la poussière prise pour un rai de lumière ; le bruit de l'eau dans les conduites pour le jappement d'un chien ou le cri strident d'une sirène de bateau ; le grincement d'une porte à ressort pour l'orchestration du chœur des *Pèlerins* [*Le côté de Guermantes*, vol. II, p. 685-686].

147. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre III, § 36.

★ Cf. analogie entre Dostoïevski et Mme de Sévigné : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [vol. II, p. 14].

148. Rappelons qu'il s'agit de l'édition en seize volumes de la NRF, rééditée en 1927.

149. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 460.

150. *Idem*, vol. IV, p. 468 : « La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera [...] dans une métaphore. »

151. *Albertine disparue*, vol. IV, p. 174.

★ Cf. *La prisonnière* [vol. III, p. 795].

152. Cf. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre I.

★ Cf. *Swann* [vol. I, p. 12, 45-46] et *passim* ; *Guermantes* [vol. II, p. 370] ; *Sodome et Gomorrhe* [vol. III, p. 318-319] ; *Albertine disparue* [vol. IV, p. 231] (Envoûté par « O Sole Mio » à Venise).

153. *Idem*, livre II, § 37.

154. Pour Spenser, voir note 125. John Keats (1795-1821) est l'auteur du poème *Ode to a Nightingale* (« Ode à un rossignol ») évoqué ici, un des poèmes de prédilection de Samuel Beckett. *La tempête*, du peintre vénitien Giorgione (1477-1510), dépeint la soudaine décoloration des choses sous l'éclair.

155. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 67.

156. *Le concert champêtre* de Giorgione présente, dans une lumière diffuse, une atmosphère de rêverie voluptueuse.

157. « ... Mais si je pense à ses mains cachées, je les imagine en train de froisser des feuilles de laurier pour se parfumer les doigts. »

158. Voir note 154.

159. Dans son roman *Il Fuoco* (« Le feu »), Gabriele D'Annunzio (1863-1938) évoque ses expériences dans les milieux corrompus.

160. « Folie douce » (Horace, *Chants*, III, v. 4-6).

161. « Démence sublime » (Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, livre III, § 36).

162. Cf. Benoist-Méchin, *La musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Simon Kra, 1926.

163. Cf. *Le temps retrouvé*, vol. IV, p. 569 : « Mme de Cambremer disait : “Relisez ce que Schopenhauer dit de la musique”. »

164. Schopenhauer utilise la formule même de Leibniz (voir note suivante), en y remplaçant la mathématique par la métaphysique : « La musique est l'œuvre métaphysique secrète d'un esprit qui philosophe inconsciemment. » *Le monde comme volonté et représentation*, livre III, § 52.

165. Leibniz, lui, avait dit de la musique : « *Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* » (« La musique est l'œuvre arithmétique occulte d'un esprit qui calcule inconsciemment »). *Epistolæ ad diversos*, lettre du 17 avril 1712.

166. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 206.

167. Schopenhauer, *Parerga et Paralipomena*, II-XII, § 157 : « La vie est une tâche à accomplir ; en ce sens, *defunctus* est une belle expression. »

## OUVRAGES DE SAMUEL BECKETT



### *Romans et nouvelles*

Bande et sarabande  
Murphy  
Watt ("double", n° 48)  
Premier amour  
Mercier et Camier ("double", n° 38)  
Molloy ("double", n° 7)  
Malone meurt ("double", n° 30)  
L'Innommable ("double", n° 31)  
Nouvelles (L'expulsé, Le calmant, La fin) et Textes pour rien  
L'Image  
Comment c'est  
Têtes-mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans)  
Le Dépeupleur  
Pour finir encore et autres foirades (Au loin un oiseau, Se voir, Immobile, La falaise, Plafond, ni l'un ni l'autre)  
Compagnie  
Mal vu mal dit  
Cap au pire  
Soubresauts

### *Poèmes*

Les Os d'Écho  
Poèmes, *suivi de* Mirlitonnnades

### *Essais*

Proust  
Le Monde et le pantalon, *suivi de* Peintres de l'empêchement  
Trois dialogues

### *Théâtre, télévision et radio*

Eleutheria  
En attendant Godot  
Fin de partie  
Tous ceux qui tombent  
La Dernière bande, *suivi de* Cendres  
Oh les beaux jours, *suivi de* Pas moi  
Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II, Film, Souffle)  
Pas, *suivi de* Quatre esquisses (Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)

Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)  
Quad et autres pièces pour la télévision (Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume), *suivi*  
*de L'épuisé par Gilles Deleuze*

Cette édition électronique du livre *Proust* de Samuel Beckett a été réalisée le 06 mars 2013 par les  
Éditions de Minuit à partir de l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN 9782707313577, n° d'édition 4794, n° d'imprimeur 93817, dépôt légal novembre 2009).

Le format ePub a été préparé par ePage.

[www.epagine.fr](http://www.epagine.fr)

ISBN 9782707325761